صفحات من «سيرة ذاتية»

«جبل النار»... والشيخ الصغير

الدكتور سهيل ادريس

الحقبة التي عشتُها حتى تقديم الشهادة الابتدائية «السرتيفيكا» أي حتى بلوغي الحادية عشرة، هي حقبة غائمة غامضة تحمل صورة باهتة من بضعة أشهر قضيتها أنا وأخي الأكبر في كتّاب كان يديره «الشيخ محمود» مؤذّن جامع برج أبي حيدر. ولعلّ والديْنا أرادا أن يتخلّصا من العفرتة والصّخب، فأرسلانا الى ذلك الكتّاب على سبيل «الزرابة» التي ستكون، مع ذلك، فرصة لتعلّم أحرف القراءة والإملاء، وحفظ آيات من القرآن.

والذكرى الباقية من تلك الأشهر القليلة في كتّاب «الشيخ محمود»، هي ذكرى دخول أبي ذات صباح، متجهم الوجه، الى غرفة المدرس، ونُطقه بعبارة واحدة قبل أن ينصرف:

ـ يا شيخ محمود! الحصيرة تحتاج الى تنفيض!

وما كاد أبي يخرج، حتى غمزَ الشيخ محمود صَبيين اقتادا أخي من ذراعيه وأجلساه على كرسي منخفض، ثم برز صبيٌّ ثالث يحمل آلةً نراها للمرة الأولى، هي خشبةٌ رُبط طرفاها بحبل. وبطرفة عَينْ، نزع الصبيُّ حذاء أخي ثم أدخل قدميه في هذه الآلة، وتقدم صبيٌّ رابع فأمسك معه، من الطرف الآخر، بالخشبة التي حَصَرت الآن بحبلها قدمي أخي الذي بدأ يصرخ، وهو يتخبّط بين أيدي الصبيان...

وتقدَّم الشيخ محمود وبيده قضيب متين أخذ يضرب به القدمين المشدودتين المرفوعتين... وحين اشتدّ بكاء أخي، أمر الشيخ باقي الصبية أن يرفعوا أصواتهم بنشيد المدرسة ليغطّوا به صوت أخي الصّارخ...

أخذت أنا أيضاً أبكي، ثم تمكنّت من الهرب دون أن يستطيع الصبية اللحاق بي، وظللت أعدو حتى بلغت البيت، فدخلت غرفتنا من غير أن أسلّم على أمي، وانتظرت حتى عاد أخي ظهراً، فعانقته وأخذنا نبكي معاً.

وحين عاد أبونا في المساء، لم يسألنا عن شيء، ولم نقل له شيئاً، ولكننا لم نشكّ في أنه قرأ في عيوننا تعبير كراهية له لم نستطع أن نُخفيه.

قال لي أخي وهو يَدْلك قدميه متوجّعاً: ـ لقد نجوتَ أنت يا ملعون من «الفَلَق»!

قلت: ـ تنفيض الحصيرة يعني، إذن، الفَلَق؟!

لم أسمع جواب أخي، لكني أخذت فجأة أتساءل: أيكون هذا «الفَلَق» هو الذي وَرَدَ في السورة التي حفظناها، قبل اسبوعين، في كتّاب الشيخ محمود، والتي مطلعها «قل أعوذ بربّ الفَلَق، من شرّ ما خَلَق؟»

كانت تلك الواقعة آخر عهدنا بكتّاب الشيخ محمود. فقد اتفقت مع أخي على ألا نذهب صباح اليوم التالي الى الكتّاب، وتعاهدنا على رفض العودة اليه، مهما كلّف الأمر. وكان ذلك، على ما أذكر، أوّل تمرُّدٍ خطير ضدّ الإرادة الأبويّة!

بيد أن أبانا ما لبث أن ألحقنا بكتّاب آخر من الكتاتيب التي تعلّم القرآن الكريم، كان يديره شيخ آخر في حيّ «المصيطبة» هو الشيخ عبد الستّار دوغان الذي أصبح ابنه محمد أمين رفيقي على مقعد الدرس، ثم صديقي وزميلي في صحيفتيْ «بيروت» و «بيروت المساء» قبل أن يؤسس جريدة «الشعب» التي ما يزال صاحبها ورئيس تحريرها حتى اليوم.

وأحسب أني لم أكن أتجاوز السادسة من عمري حين التحقت مع أخي بكلية المقاصد الاسلامية في منطقة «الحرج»، بفضل مساعدة الوجيه المحسن أنيس الشيخ، زوج خالة أمي، الذي دفع أقساطنا في الكلية طوال الدراسة

الابتدائية. وقد ظللت في المقاصد خمسة أعوام انتهت بفوزي بشهادة الدراسة الابتدائية.

وبالرغم من فوزي بهذه الشهادة، فقد كنت «ضعيفاً» جداً في مادّة الحساب... كنت أحصل على «امتيازات» كثيرة في مادّة «العربي»، وكان «دفتر العلامات» الشهري يحمل غالباً تقديرات «جيّد» و «جيّد جداً» وحتى «ممتاز» إزاء مواد «القرآن» و «الإنشاء» وربّما «التاريخ» و «الفرنسي». أما التقدير إزاء مادّة «الحساب» فلم يكن في أحسن الأحوال إلا «دون الوسط»، وهو في بعض الأحوال «ضعيف» وفي معظم الأحوال «ضعيف جداً». وترجمة هذه التقديرات بالأرقام كانت تتراوح بين ٧ علامات على عشرين و٣ علامات...

هذا الضعف الذي كان يثير سخرية رفاقي في «الصف» هو الذي جعل معلم الحساب يتركني وشأني، كأنّه يئس من إمكان تحسُّني في هذه المادّة!

وتمثيلاً على ضعفي في الحساب، أروي في مجالسي الخاصّة، وربما في إحدى محاضراتي، أن معلّمي هذا، اليائس مني، خطر له ذات يوم أن يلغي تلك «المعاهدة الصامتة» التي وقّعها معي.... فاستدعاني في صفّ الحساب الى اللّوح الأسود، وقال لي:

ـ أعرف أنك ضعيف، بل «عدمان في الحساب... ولذلك فسأعطيك عملية بسيطة جداً...

ورأيته يلتفت الى جانب في القاعة صدر منه بعض ضحكات مكبوتة تبادلها طالبان أو ثلاثة، فأراد أن يعبس ليردعهم، ولكن عبسته تحوّلت إلى شبه بسمة متواطئة ساخرة... ثم عاد يقول لي وأنا أمام اللوح الأسود:

ـ اكتب يا شاطر!

لم ألتفت إليه حتى لا أرى البسمة الهازئة على قَسَماته، بل انتظرته حتى أضاف:

ـ قاعتان ندرس منها هذه القاعة، أكتب «٢»، في كل واحدة منها اثنا عشر مقعداً، أكتب «١٢»، على كل مقعد طالبان، أكتب «٢»، كان غائباً من الطلاب يومذاك خمسة، اكتب «٥»، فكم يكون عدد الطلاب الحاضرين في القاعتين؟.

كتبت كلّ هذه الأرقام بيدٍ ترتجف، ثم فوجئت بها كلّها تدور في عينيّ وفي رأسي، فأخذت أجمع وأضرب وأقسم وأطرح، ثم أطرح وأقسم وأضرب وأجمع، وطلع معي في آخر العملية ما يساوي: ٢٥٣٤٧، فكتبت الرقم بسرعة وأنا أحمد الله أنه لم يكن فيه «كسور»!..

وفيما ظللت واقفاً تجاه اللوح الأسود، أسمع قهقهات رفاقي ورائي، من غير أن ألتفت إليهم، أحسست بإصبعين قويين يفركان أذني فركاً شديداً أطلق مني صرخة توجُّع ضاع صوتها في قهقهات الرّفاق... ثم قال أستاذ الحساب:

ـ رُح! الله يسوّد وجهك مثل هذا اللوح! كنت أظنّ أنك طالب «عَدْمان» لا حمار «خَرمان»!

أظنّ أني بعد أن عُدت الى مقعدي والدموع في عينيّ، تذكرّت بطاقات «الامتياز» المذهّبة التي كنت قد حصلت عليها في المواد الأخرى، ولا سيما «اللغة العربية»، فأخرجتها من محفظتي الصغيرة، وأخذت أعدّها نكاية بمعلّم الحساب وبالرّفاق!

أما رفاقي في الحيّ، فهم الذين كانوا يعيشون في شارع «فتح الله» في منطقة «البسطة التحتا». وكنّا نلعب في «الكلّة» و «الحطّة نطّة» و «اللّهجة»، ونطيّر طيّارات الورق الملونة، ونتسابق حتى الشارع الرئيسي الذي كان يتّصل نزولاً بشارع «الخندق الغميق»، ويمتدّ صعوداً حتى «الحرج» الذي كانت تقوم فيه «كلية المقاصد الخيريّة الإسلاميّة».

وكنا إذا استولى علينا الملل من تلك الألعاب الصغيرة، نتشاور لحظات، ثم نعمد إلى اللعبة الكبرى: الترام... نسرع اليه، ننتظر إحدى حافلاته التي تتوقّف عند محطّة «البسطة التحتا»، فنتعلّق على أبوابها، واثقين من أن قاطع التذاكر لن يملك الوقت لمطاردتنا، فرحلتنا لن تدوم أكثر من محطّة واحدة، لأننا سنهبط من الحافلة حين تقف عند محطة «البسطة الفوقا» ونتوجّه إلى «قهوة القزاز» حيث يُسْمَحُ لنا بالتفرُّج على «الخِرسان» وهم يتكلّمون..

كانت «قهوة القزاز» تلك مشهورة بأنها ملتقى البُكم، يَغدون اليها من مختلف الأحياء البيروتية، فيتبادلون فيها أحاديثهم الخاصّة بلغة الأيدي تتحرَّك بحركات معيّنة هي قاموسهم الاصطلاحي الذي يُدخلون فيه ألواناً من هزّات الرؤوس وتمتمات الشِّفاه... وقد أخَذَنا الذهول والدهشة بادىء الأمر، كيف يتفاهمون ويتضاحكون ويعالجون مختلف الأمور بلا كلام، ويختلفون أحياناً ويختصمون. وحين نغادر المقهى، ونعطف إلى شارع «فتح الله»، نأخذ في تقليدهم ساخرين، ثم نكفّ إذ نتذكرّ رَدْع أهلنا إيّانا وتحذيرنا بأن الله سيُفقدنا النُّطق ويجعلنا مثلهم بُكماً إذا ظللنا نحاكيهم مستهزئين..

أمّا فُرجتنا الأخرى في الحيّ، فكانت «حمّام البسطة» الذي كان يقوم قبالة الجامع، وهو مُغتسل عموميّ يقصده السكان للتحمُّم، ونتغامز نحن، صبية الحيّ، للتسلّل اليه مُتلصِّصين، ننظر الى المحمِّمين «يكيّسون» الرجال العُراة إلاّ من رقعة تستر العورة، ويدلكون أجسامهم السمينة غالباً، ويصبّون عليهم المياه الساخنة، ويطرقعون بقباقيبهم بين الممّرات... غير أنّهم كانوا يطردوننا إذا حاولنا أن نتسلّل للتفرُّج يوم الجمعة الذي كان مخصّصاً للنساء!

وأذكر أن اللافتة التي كانت معلّقة على باب «حمّام البسطة» كان مكتوباً عليها أيضاً باللغة الفرنسية BAIN BASTA. وقد سمعنا مرة أبي يقول لأمي إنه يريد أن يقصد الحمّام فقال لها:

- je fais au pain pasta.

فقالت له أمي ساخرة:

- لماذا ترقّق الكلمات؟ هذا لن يقلّل من خشونتك! يجب أن تقول !je vais au Bain Basta.

ثم قالت له: Tu parles comme une vache espagnole![1]

فانفجرنا ضاحكين، وشاركنا أبونا الضّحك..

كانت «الرحلة» التي نقوم بها بين محطّتي «قهوة القزاز» و«حمّام البسطة» تتوّج ألعابنا اليومية في الحيّ، إذ كنا نتفرّق عائدين الى البيوت، حيث كانت أمّهاتنا تنتظرنا لتخضعنا لعملية التنظيف والتغسيل قبل الجلوس الى مائدة العشاء.

وكانت أمي كثيراً ما تكلّف أخي الأكبر بأن يطبّق عليّ هذه العملية، فينتهزها فرصةً ليشدّد قبضته على رقبتي حين يفركها بالماء والصابون، فاذا تذمرّت شاكياً، عمد الى قرصي أو ضربي ليثبت بذلك سلطة الأخ الأكبر!

* * *

ولكن لحيّ «البسطة التحتا» وجهاً آخر كان يتكشّف لنا، نحن صبيانه، مع الأيام التي كانت تمضي بنا نحو الوعي والنضج. ففيه شاهدنا الجنود السنغاليين التابعين للانتداب الفرنسي، يقفون عند مفارق الطرق، حاملين بنادقهم المزوّدة بالحَرْبات. وكانت سحناتهم الزنجية السوداء تثير فينا حسّ العداوة، حتى من غير أن نعرف أنهم أعداؤنا، باعتبارهم جنود الانتداب الفرنسي الذي كان أهلنا ومواطنونا يسعون لإزاحته من لبنان.

غير أن وجه «البسطة التحتا» كان قد تسلّل الى وعينا، بصفته وجهاً نضالياً في تاريخ لبنان، مما كنّا نسمعه من أحداث الحيّ ووقائعه وتاريخه منذ الاحتلال العثمانيّ. وقد قدّمت «البسطة» شهداءً للبنان في عداد الشهداء الذين أعدمتهم السلطة العثمانية، كان منهم الاخوان المحمصاني وعمر حمد.

ولا شك في أن هذه «الشهادة» قد طبعت «البسطة التحتا» بطابعها، حتى أنها أصبحت تُعرف بـ«جبل النار»، إذ كانت تُشارك في كل حركة وطنيّة أو قومية، وربما كانت هي التي تُطلق «الشرارة» الى سائر الأحياء البيروتية، ومنها تنطلق الإضرابات أو التظاهرات التي كان الساسة يستعينون لتحريكها بفئة «القبضايات»...

و«القبضاي»، وهي كلمة تركيّة، شخصيّة طريفة كانت تلعب دوراً هاماً في حياة الأحياء الاجتماعية. وكان المفروض أن يتمتّع بحدّ أدنى من الشجاعة والإقدام والفروسية، يدافع عن كرامة سكّان الحيّ، ويجير المستجير به، ويعين المحتاج. وكان الناس يهابونه، إذ كان لا يسمح بأن «يدوس أحدٌ على طَرَفه»، فإن تجرّأ عليه دخيل أو غريب فلا بدّ له من أن يثأر لكرامته حتى لا يفقد هيبته. ولكن أهمّ عمل للقبضاي كان يتلخّص بأنه «زلمة» الزعيم السياسيّ للحيّ، ينفّذ رغباته ويؤمّن له مصالحه التي كانت تستقطب كسب الأصوات في الانتخابات النيابيّة!

وكان لجميع الأسر البيروتية الكبيرة «قبضاياتها» في الأحياء، أمثال عائلات قليلات وبيضون وشاتيلا وسنّو والعيتاني وشبقلو ودريان والفيومي والعانوتي وشهاب الدين والعريس ومنيمنة وعيدو وجنّون وسواها.

ومن القبضايات الذين طارت لهم شهرة أحمد الجاك الذي كان يملك مقهى كبيراً في قلب ساحة البرج، وكان معروفاً بالأريحية والكرم وإغاثة المحتاجين، وكان الزعيم الوطني رياض الصلح يحبُّه ويتسعين به ويقرّبه في مجلسه. وكنّا نحن صبية الحيّ نتنادى لنتفرّج عليه كلّما مرّ في «البسطة» ممتطياً صهوة جواده، لابساً طربوشه الأحمر و«خنبازه» الأنيق وهو يهزّ بين الفينة والفينة خيزرانته، هامزاً بها حصانه. ومن المعروف أنه كان من عشّاق أم كلثوم، يسافر بين الحين والحين إلى القاهرة ليحضر حفلتها الغنائية ويعود في اليوم التالي الى بيروت. وكانت المطربة المصرية الكبيرة، على سبيل الإكرام، تنزل ضيفة في منزله كلما زارت بيروت، وتقيم بعض الحفلات لقريباته من العائلات البيروتية. وقد ظلّت وفيّة لذكراه بعد وفاته، فكانت تستجيب لدعوة ابنه حسن الجاك لإقامة حفلات غنائية في مصيف «عاليه». ويروون أن صديقاً عزيزاً على أحمد الجاك وافته المنيّة، فمشى في جنازته متأثراً تأثراً شديداً. وفي مدفن الباشورة، وقف أحمد يرثيه، وحفظ الناس من أقواله هذه العبارة: «لو كان الموت «سبع» قتلناه، ولو كان جبل هدّيناه، ولو كان نار طفيناها، لكن الموت...» ثم توقف وقد عجز عن إتمام العبارة.. وبعد لحظات، ضرب طرف خنبازه بخيزرانته وأنهى رثاءه بقوله: «ولكنه الموت.. كاف سين أختك يا موت!»

وكان من الطبيعي أن يتطوّر معنى القبضاي أو يتلبس صفاتٍ أخرى قد لا تمتُّ الى الفروسيّة بصلة، وإن كان يظلّ يحتفظ بطابع الجرأة والإقدام.

من ذلك ما كان يمثّله قريبٌ لنا من آل السردوك، وهم عائلة مشهورة بتجارة الزيت، كانت تملك في قلب «البسطة

(١) أي: أنت تتكلّم كبقرة إسبانية!

التحتا» منزلاً كبيراً تُشرف شبابيكه على الشارع العام الذي كان يجتازه الترام.

وكنت كلما زرت مع والدينا ذلك المنزل أقف في صدر القاعة لأتفرج على صورة معلّقة في وسط الجدار مؤطّرة بإطار مذهّب تمثّل رجلاً ربع القامة يتكيء على سيف، وقد كُتب في أسفل الصورة بخطّ جميل هذا البيت من الشعر:

دعوني في الحياة أمت عزيزاً
فموت العزِ خيرٌ من حياتي!

ومما سمعت في زيارات متعدّدة وأسئلة متكرّرة يغذّيها فضول طفوليّ، جمعت قصّة قريبنا «القبضاي» أو «البطل»: أمين السردوك.

كان شجاعاً مقداماً يمتلك قوّة جسدية نادرة: ويقولون إنه كان يستطيع أن يُوقف على ذراعه ثلاثة أولاد. ولكنه كان يكره «الاستعمار» التركي كرهاً شديداً. من أجل ذلك تمرَّد على الخدمة العسكرية، وكان ينجح دائماً في الإفلات من رجال الدرك الذين كانوا يلاحقونه لإخضاعه لتلك الخدمة. الى أن جاءه يوماً على عجل دركيّ يحبّه من سكان الحيّ ليحذّره من أن فصيلة من العسكر سيداهمون منزله بين ساعة وأخرى ليعتقلوه ويسوقوه الى السجن بتهمة العصيان. وإذ كان يستعدّ للفرار على حصانه، وصلت «الدورية» التركية، وكان في عدادها ذلك الدركيّ الذي حذّره والذي كان متزوجاً بامرأة تركيّة جلبها من إحدى الحانات البيروتيّة. ولكي يشقّ أمين طريقاً للهرب، أطلق رصاص بندقيته على الأرض، فأصيب خطأً ذلك الدركي إصابة قاتلة. واقتيد السردوك الى السجن، ولكن تدخُّل بعض المتنفّذين بالضغط والمال أدّى الى إطلاق سراحه. ويقال إن آل سرسق المسحيين الساكنين في حيّ الأشرفية، أصدقاء أمين السردوك، قد أرسلوا صفيحة ملآى بالذهب «اشتروا» بها تبرئة السردوك. غير أن زوجة الدركي القتيل، سافرت الى «الباب العالي» وأصدرت حكماً آخر باعتقال السردوك، وقصدت السجن لتتشفّى منه وتشمت به. غير أنه شتمها وأوضَحَ أنه لم يتقصَّد قتل زوجها، وهو من أصدقائه.. وحين هزئت بأقواله وصفها بأنها «شرموطة»! وكان أن ردّت عليه بأنها ستعمل على استصدار عفوٍ عنه، إذا نعت أمّه بما نعتها به... فعاد الى شتمها، مردّداً كلمته مرّات عديدة.

يقول أقرباؤه الذين يروون قصته: إنه صعد برباطة جأش الى المشنقة حين صدر الحكم بإعدامه، وصاح قائلاً، موجّهاً كلامه الى امرأة الدركيّ القتيل:

السجن لي مَسْجد والجنزير خلخال
والمشنقة يا عاهرة أرجوحة الأبطال

وأضاف يقول لها وهو يدفع الكرسيّ من تحت قدميه: «ادحشيها في طيزك»!

لا يزال أفراد العائلة يروون قصة أمين السردوك مثالاً للشجاعة... وتقديس الأمومة.

* * *

قُبيل بلوغي الثانية عشرة، فُصلت فصلاً قاسياً عن رفاق الحيّ في «البسطة التحتا» بالتحاقي أو إلحاقي بمعهد دينيّ كان مقاماً في حيّ «رمل الزيدانية» ويحمل اسم «كلية فاروق الشرعيّة - ذكرى الشيخين خالد والحوت». وكما يوضّح الاسم، فإن ملك مصر السابق «فاروق» كان ينفق على هذا المعهد، ويُشرف عليه مفتي الجمهورية اللبنانية الأسبق الشيخ محمد توفيق خالد.

وقد روى لي المرحوم الأستاذ عبد الله المشنوق حين انضممت الى أسرة تحرير جريدة «بيروت» اليومية التي كان قد أسّسها مع الأخوين المرحومين محيي الدين النصولي وأنيس النصولي، أنه هو الذي رشّحني للدراسة الدينية في ذلك المعهد...

كان المشنوق مديراً لكلية المقاصد الاسلامية في بيروت حين جاءه المفتي يقترح عليه وضع لائحة بأسماء عددٍ من الطلّاب الذين أنهوا في الكلية دراستهم الابتدائية، فكان اسمي من بين أسمائهم. وبالرغم من ابتهاجي بدخول الكلية الشرعية آنذاك، فقد أحسست بالحزن حين تبيّنت أن تلك الدراسة الجديدة، بطابعها الرصين وبما تفرضه عليّ من حياة «الطالب الدّاخلي» في المعهد، ستحرمني من رفاق «البسطة التحتا» وتنقلني نقلاً ظالماً من مرحلة الطفولة ولهوها وألعابها، الى حداثة قاسية تحفّ بها الرصانة والجديّة.

انقطعت عن لقاء رفاقي إلا في عطلة الأسبوع، أي بعد ظهر الخميس ويوم الجمعه، إذ كنت أقضي سائر أيام الأسبوع طالباً داخلياً في الكلية الشرعية. والدموع التي ذرفتها في الليلة الأولى التي قضيتها خارج المنزل، فجّرها حنين الى البيت والأهل، والى الحيّ والرفاق.

وكان ارتدائي الزيّ الديني، الجبّة والعمامة، بعد أشهر قليلة من دخولي المعهد، هو الذي قطع علاقتي قطعاً كليّاً برفاق الحيّ... فقد حدث أن خرجت بعد ظهر خميس من عطلة الأسبوع بذلك الزيّ الديني الجديد، وفي نيّتي أن ألقى الرفاق. ولكني رأيتهم يقفون مذهولين حين اقتربت منهم وأنا أبتسم.. ثم رأيتهم يتراجعون، كأنّي أخفتُهم بهذا المظهر الجديد.. وأحسستُ فجأة بحاجزٍ غير مرئي ينتصب بيني وبينهم، فإذا بي أنفتل من غير إبطاء، وأسرع في العودة الى البيت بإحساسٍ من الخجل والخوف.

وصباح اليوم التالي، وقع ذلك الأمر الذي لا أستطيع، مدى العمر، أن أنساه. . .

فقد خرجت من المنزل، في طريقي الى السوق لشراء بعض الحاجات، فإذا بي أراهم، هم رفاقي، يلحقون بي فجأة، كأنهم تواعدوا على ذلك، ويصيحون بصوت واحد، وبإيقاع واحد:

- شيخ صغير! شيخ صغير! شيخ صغير!

لماذا يهزأ الرفاق بي ويتنكّرون لي، كأنهم ما عرفوني يوماً؟ أيكونون قد حكموا بأنّي خُنتهم إذ ارتديت هذا الزيّ الذي يختلف عن أزيائهم، أم أنّ مظهري الجديد هذا كان بذاته مثيراً للسخرية؟

حين وقفت أمام المرآة في المنزل تأكّدت من أن قِصَرَ قامتي هو السبب. صحيح أني كنت ما أزال صغيراً في السنّ، ولكني كنت كذلك قصيراً. . وقد أقنعتني الأيّام بأن ارتداء الزيّ الديني هو الذي «فَضَح» ذلك القِصَرَ في القامة الدي لم يكن يلفت الانتباه. و«عقدة النقص» تلك لم تلبث طويلاً حتى تلبّست شكلاً من أشكال الحقد والنفور من الجبّة والعمامة. . لا سيّما بعد أن رأيتني هدفاً دائماً للأنظار، يتوقّف أصحابها في الشوارع ليتابعوني بفضول: مشهداً فريداً يمثّله فتى صغير وقصير يرتدي لباساً دينياً يُفترض أن يُوحي بالوقار والرصانة. . وكان أثر ذلك أن وجدتُني ألازم البيت في العطلة الأسبوعية، لا أغادره إلّا لتأدية صلاة الجمعة في مسجد البسطة التحتا القريب.

وحدث مرة أني كنت أمشي في الطريق حين سمعت صوتاً نسوياً ينبعث من شرفة منزل منادياً «يا شيخ! يا شيخ!»، فرفعت بصري وما لبثت أن خفضته حين ذكرت أني «شيخ رصين عفّ» علّموه في المدرسة بيتاً من الشعر يقول:

وأغضّ طَرْفي إن بدتْ لي جارتي
حتى يُواري جارتي مأواها

وتوقّفت عن السير لأعرف ما تريده مني امرأة الشرفة، وقلت في نفسي: لعلّها تريد استفتائي في أمرٍ شرعيّ. . ولكنها ما لبثت أن قالت: «أرجوك، انتظرْ قليلاً حتى أنادي أختي لتتفرَّج عليك!».

تابعت سيري وأنا ما أزال غاضاً طرفي من هوانٍ ومذلّة، وجبيني يرشح عَرَقاً، وصوت في قرارة نفسي يدمدم: «هكذا إذن يا صاحبي: لقد أصبحتَ فُرْجة!»

وازددت ملازمة للبيت، وانغلاقاً على النفس.

ومن نافذة غرفتي في الطابق الثالث، كنت أتطلّع الى رفاق الحيّ يلعبون ويمرحون، فأحزن لحرماني من مشاركتهم لهوهم حزني لأنهم قد نسوني تماماً.

وفي الأشهر التي تلت، بدأ الرفاق يشاركون، بطريقتهم، في المعارك الوطنية والقومية، فيمشون في تظاهرات صغيرة يهتفون بأصواتهم الثاقبة «فلسطين عربية» و«يعيش لبنان يـ. . . يـ. . . يـ. . . يعيش!» ويتحدَّوْن بقبضاتهم الصغيرة الجنود السنغاليين المرابطين عند منعطفات الطرق، ويكتبون على الجدران، على سبيل السخرية بأولئك الجنود، تلك العبارة التي انتشرت آنذاك:

«MOI, CIVILISER VOUS!».

ثم يضيفون اليها كلمة واحدة: «طُز!»

وكان يؤلمني أني لست معهم، لا سيما في تلك التظاهرة التي شكّلوها احتجاجاً على تنصيب اميل إدّه من قبل الفرنسيين رئيساً للجمهورية. وقد رأيتهم من نافذتي يرفعون على كتف أحدهم رفيقنا شكري الذي كان يردّد: «أنا إدّه حُبُّوني!» فيجيبه الرّفاق «خَراي عليك خَراي عليك!».

ودعانا قريبنا توفيق المبسوط ذات يوم، إلى سهرة تحييها أمّ كلثوم في إذاعة القاهرة، فأبهجني أن تلك الليلة تتفق مع عطلتي الأسبوعيّة: الخميس - الجمعة. واجتاحتني سعادة شهوانيّة: سألتقي مرة أخرى قريبتي «أمية». . . على سطح منزل المبسوط، أو في ذلك الركن المظلم من الدار. . بل ربما تجرّأت «أميّة» فدفعتني إلى الغرفة المجاورة لمزيد من العناق والتقبيل!

ولكني تذكّرت فجأة أني أصبحت شيخاً، وأن هذا لا يليق برجل دين، فضلاً عن أنه محرَّم شرعاً. . وتخيّلتني جالساً على السطح، مرتدياً الجبّة ولابساً العمّة، فقلت «إنها لن تجلس ملتصقة بي» احتراماً للزيّ الديني، ولن أسعى الى الالتصاق بها، احتراماً للزيّ الديني. . . بل لن يتاح لي حتى أن أتمايل طرباً لصوت أم كلثوم، احتراماً للزيّ الديني.

حين همّ الأهل بالانصراف لحضور تلك السهرة، اعتذرت عن مرافقتهم. . . ولشدّ ما أزعجني أن أحداً منهم لم يسألني عن سبب الاعتذار. . . بل خُيِّل إليّ أن أخي الأكبر رمقني بنظرة شماتة!

وكان ذلك آخر عهدي بـ «أميّة». . .

* * *

مع تخلّي رفاق الحيّ عني، وانكفائي إلى داخل البيت هرباً من العيون الفضوليّة، وتغييباً «للمشهد» الذي يشكّله الشيخ الصغير المثير للسخرية الذي كنته، وانقطاع علاقتي بـ «أميّة» والقريبات، انغلقت على نفسي حزيناً، وضاقت بي الدنيا بين غرفتي الصغيرة في منزل «جبل النار» وطاولة الدرس في «الكلية الشرعية». ولم ينقذني من الاختناق إلاّ. . . الكتاب!

من مقدمة «كلام البدايات»

في شعرية القراءة

أدونيس

- ١ -

إذا تفحّصنا الآراء والأحكام النّقدية التي تشيع بين أوساط قرّاء الشعر والمعنيّين به في المجتمع العربيّ، نلاحظ أنّهم يهتمّون بالموضوع أو بالمضمون أوّلاً، وأنّ اهتمامهم بالنّواحي الفنّية ـ الجمالية، يأتي في درجةٍ ثانية، وبعضهم قد يُهملها كليّاً. فالقارىء هنا ينتظر من النّص الشعريّ «فائدة» أو «منفعةً» ما: ينتظر «جواباً». والقراءة هنا هي، في عمقها، قراءة «نثريّة»، وليست شعريّة ـ إلاّ ظاهريّاً. فكيف نقرأ الشعر، شعريّاً؟

قبل أن أحاول الإجابة عن هذا السؤال، سأقدّم مثالاً توضيحيّاً وتبسيطيّاً لإظهار الفَرْق بين «الشعريّ» و«النّثريّ». سأمثّل «الشعريّ» بديوان أبي نواس، و«النثريّ» بمقدّمة ابن خلدون وتهافت الفلاسفة:

مقدمة ابن خلدون وتهافت الفلاسفة
(خصائص الكتابة)

١ ـ الصدور عن رؤية وموقف
٢ ـ الاهتمام الأساس: الخطأ، الصواب، وما الحقيقة؟

٣ ـ العالم مشكلات وأسئلة، لها حلول وأجوبة
٤ ـ كتابة تستند إلى التحليل
٥ ـ كتابة تستخدم المفردات لما وضعت له أصلاً: اللغة وسيلة، الموضوع ـ الوضوح
٦ ـ كتابة غايتها التّعقيل.
٧ ـ المنتهي هو المدار.

ديوان أبي نواس
(خصائص الكتابة)

١ ـ الصدور عن رؤية وموقف
٢ ـ الاهتمام الأساس: التّقليد، التجديد، ـ كيف أكتب؟
٣ ـ العالم مشكلات وأسئلة، تقود إلى مزيد من الأسئلة: لا حلول، ولا أجوبة.
٤ ـ كتابة لا تستند إلى التّحليل.
٥ ـ كتابة تستخدم المفردات في غير ما وضعت له أصلاً: اللغة ليست مجرَّد وسيلة، اللغة ـ الذات ـ المجاز.
٦ ـ كتابة غايتها التّخييل.
٧ ـ اللاّمنتهي هو المدار.

يبدو من هذا المثال أنّ المشترك الوحيد بين ابن خلدون والغزالي من جهة، وأبي نواس من جهة ثانية هو أنهم، بوصفهم كتّاباً كباراً، يصدرون في كتاباتهم عن رؤيةٍ وموقف. وفيما عدا ذلك، يبدو الخلاف جَذْرياً، وكليّاً.

والواقع أنّ النّظرَ السائد إلى الشعر في المجتمع العربي لا ينهض على الفنيّة ـ الجماليّة، بل على الفكريّة ـ المنفعيّة التي هي من طبيعة النثر. إنّه نظرٌ «يُترجم» النّص الشعريّ، دائماً، بلغة «الفائدة» و«المصلحة»، أي بلغة «الوضوح» و«التعقّل». وهي «ترجمة» تحوّل النّص الشعري إلى نصٍّ نثريّ «علميّ»، فتمحو جماليّة الكلمات وعلاقاتها، والصورة والتخيّلات والأبعاد الانفعالية لكي تُثْبِتَ «المضمون». وهي إذن «إهلاكٌ» للنّص الشعريّ من حيث أنّها لا ترى فيه إلاّ ما يمكن «استهلاكه».

والحقّ أنّ قراءة النّص الشعري، تفترض، على العكس،

إغنائه، من حيث أنّها سيرٌ في الأفق الذي يفتحه، ومن حيث أنّ هذا السير لا ينتهي، لأنّه استقصاء للعمل الشعريّ وعلاقات رموزه وصوره. ومن هنا ليس للنّص الشعري مَعْنى - كما كان يُفهَم، تقليدياً، وإنّما هو حركيّةٌ من الدّلالات. إنه بتعبير آخر. لا يقدّم اليقين، بل الاحتمال. إنّه نَصّ يتجدّد مع كلّ قراءة: لا ينتهي، لا يُسْتَنفَد. وفي هذا ما يميّز الأعمال الشعريّة الخلّاقة.

هكذا تتضمّن قراءةُ الشعر طريقةَ التذوّق والفهم والتقويم، وتعني شعريّة القراءة ابتكار الأفق الخاصّ بهذه الطريقة لمواكبة الأفق الإبداعيّ في النّص المقروء.

لهذا تفترض قراءة الشعر، في هذا المستوى، شروطاً كثيرة أهمّها القدرة على استعادة الحالة الشعورية - الخيالية - الفكرية الكامنة وراء النّص المقروء والقدرة على التمييز بين التجارب الشعريّة ممّا يفترض ثقافةً شعرية واسعة، والقدرة على التقويم الجماليّ.

هناك أيضاً شروط لحُسْن التلقي الشعريّ، أهمّها ألّا نتلقّى النّص الشعريّ بأفكارنا المسبّقة، خصوصاً إذا كانت نظرة الشاعر تخالف نظرتَنا. ذلك أنّ تذوّق القصيدة، شعرياً، لا يأتي من «مضمونها الفكريّ»، بما هو «أفكار»، وإنما يأتي من فنّية التّعبير أو من نظام الكلام. ومن هنا لا يصحّ الحكم على القصيدة بمعيار المضمون، كأن نرفض، مثلاً، باسم موقفنا الأخلاقيّ قصيدة نعدّها غير أخلاقيّة، أو قصيدة تتعارض مع الأفكار التي نؤمن بها.

ولا بدّ من أن يلاحظ القارىء، بدئيّاً، أنّ العمل الشعريّ الذي يقرؤه ليس معزولاً، أو معلّقاً في الفضاء، وإنما هو، على العكس، ودائماً في، ومع. لذلك لا تصحّ قراءته كأنّه سطحٌ شكليّ - لغويّ لا غير. ولا تصحّ كذلك قراءته كأنه مضمونٌ - اجتماعيّ لا غير.

بكلام آخر، لا تصحّ قراءة العمل الشعريّ بما هو خارجٌ عنه، ولا بمجرّد نصّيته المحضة. فقراءته بعناصر من خارجه إلغاءٌ له، وقراءته بذاته وحده، إلغاءٌ لتاريخيّته أولاً أو لاجتماعيّته. فليس العمل الشعري مجرّد انعكاسٍ نفسيّ - ذاتيّ، كما أنه ليس مجرّد انعكاسٍ واقعيّ - اجتماعي. إنه قبل كل شيء: مُركّبٌ إبداعي يَصدرُ عن مركّبٍ إنسانيّ. وهو، إذن، قبل كل شيءٍ، **كشْفٌ**. أعني أنه ليست **وثيقةً** عن المُعْطَى، وإنما هو اختراقٌ وتجاوز.

بَعد أن يكتمل تذوّق العمل الشعريّ وفهمه، يبدأ تقويمُه. والتّقويمُ هو نوعٌ من الجواب عن هذا السّؤال: ماذا أنتظر، بوصفي قارئاً، من قراءة النّص الشّعريّ؟ وجوابيَ الخاصّ هو التالي: أنتظر ما يُغاير خبرتي ومعرفتي وما يزيد في غناهما. أنتظر رؤيةً جديدة للأشياء، وبنيةً جديدة في التّعبير عنها.

- ٢ -

استناداً إلى هذا الذي أنتظره من قراءة العمل الشعريّ، أتساءل: كيف أقرّر قيمةَ هذا العمل؟ وأعرف وأعترف أنّ الجوابَ ليس أمراً سهلاً.

لكن، لِنُلْقِ، أوّلاً نظرةً سريعةً على التقويم الشعريّ الشّائع في المجتمع العربيّ. هناك، فيما يبدو لي، مبدآن يحكمان هذا التقويم: مبدأ المطابقة مع الواقع أو الفكرة، ومبدأ الفعّالية الوظيفيّة.

يشير مبدأ المطابقة، إلى مضاهاة الأَصْل، أو «النّسج على مِنْوال» الأقدمين، كما كان يعبّر أسلافنا. والقيمة، بحسب هذه النظرة، تابعةٌ لدرجة النّجاح في المضاهاة. ذلك أنّ التذوّق، هنا، ينبعُ من تذكّر النموذج القديم - المثال الذي يُضاهَى.

غيرَ أنّ المطابقة مستحيلةٌ، فنّياً. تتعذّر، من ناحية إعادة إنتاج الشيء الواحد، بشكلٍ واحد، سواء كان هذا الشيء، مثالاً في التاريخ (القصيدة القديمة الكلاسيية) أو مثالاً في الطبيعة (زهرة، أو شجرة). بل إن الأعمال التي تحقّق المطابقة، كالصّور الفوتوغرافيّة، مثلاً، أو الأعمال المنسوخة لا تكون فنيّةً بالمعنَى الإبداعيّ الذي نتحدّث عنه.

إنّ التّوكيد على المطابقة ليس إلّا توكيداً على موت الشّعر فحين تتطابق المعاني والأشكال في الشعر، عبر تاريخ الشّعب، لا تعودُ المسألة مسألة شعرٍ نبدعه، بل مسألة شعرٍ نكرّره. ويعني ذلك أنّنا نكون في حالةٍ من موت الشّعر.

ليس الجمالُ الشعري في الكلمة بحدّ ذاتها، وإنما هو في طريقةِ استخدامها، أي في الإنسان. الجمال إذن إضافةٌ يقدّمها الإنسان الخلّاق، أو هو إبداع. الشعر، في هذا المنظور، غير موجودٍ في الكلام وجودَ اللّون أو الرائحة مثلاً، في الزّهرة، بل هو من خارج يُضفيه الشاعر على الكلمات، بطريقة استخدامها، وبطريقة تعبيره. وهذا يؤدّي إلى القول إن جمال القصيدة بَعْديٌّ وليست قَبْليّاً، أي أنه نتيجة لاحقة وليس شيئاً مسبّقاً. فالجمال الشعريّ يتكشّف، باستمرار، في كلّ قصيدة ومع كلّ قارىء، فريداً، وجديداً، هكذا تكون خاصيّة الشعر الأولى هي في أنّه لا يقلّد أنموذجاً للجمال الشعريّ موجوداً بشكلٍ أوّلانيّ أو مسبّق، سواء اتّخذ هذا التّقليد شكلَ المحاكاة أو شكل المُضاهاة؛ إنّ خاصيّته الأولى، على العكس، هي في الكشف عنْ جَمالٍ غير معروف. ولهذا فإنّ علم الجمال الشعريّ، هو علم جمال التغيّر والاختلاف، وليس علم جمال الثّبات والمطابقة.

أمّا مبدأ الفعّالية الوظيفيّة فقائمٌ على النّظر إلى الشعر بوصفه أداةً أو وسيلةً لغايةٍ ما، أي بوصفه يخدمُ ويُفيد. وهذه نظرة متهافتة في ذاتها، لأنّها تجرّد الشعر ممّا هو، ممّا يميّزه عن غيره، وتساويه بالأدوات. الأداةُ تستمدّ حقيقتَها من وظيفتها، لكن الشعر يستمدّ حقيقتَه من ذاته، وهذه النظرة تجرّد الشعر من ذاتيّته، وتنظر إليه كما تنظر إلى أيّة أداة، ومن هنا بطلانُها أصلاً.

لكن إذا كنّا لا نلتمس قيمة الشعر في كونهِ مطابقةً أو في كونه أداةً، فأين نلتمسها؟ نلتمسها في شيء آخر هو ما سمّيتُه بالكَشْفِ، أعني طاقة الكشف عن علاقاتٍ جديدة بين الكلمات والأشياء، وبين هذه جميعاً والإنسان - علاقاتٍ تجدّد الواقع والإنسان، وتجدّد اللّغة.

وينتج عن ذلك، على صعيد التقويم، أنّنا لا نقيسُ القصيدة التي نقرؤها ونقوّمها بمدى إيحاءاتها المرجعيّة في عالمٍ عرفناه وألفناه، بل، على العكس، بمدى قدرتها على توليد إيحاءاتٍ جديدة تنقلنا إلى عالم لا نعرفه. فالشعر يتجه بنا نحو عتباتِ المجهول، وليست القصيدة وصولاً، بل سفَر.

وتحدّد طاقة الكشف في القصيدة مدى جدّتها، أي مدى تأصّلها في الزّمن الذي نشعر فيه أن ثمّة شيئاً يتغيّر، شيئاً ينشأ، مختلفاً وجديداً. وهذا الزّمن هو الزّمنُ الحقيقيّ لأنّه هو الذي يصنع التاريخ. غيرَ أنّ مقياس حقيقيّته هو في مَدى ما يتضمّن مِن وَعْد المستقبل. ولهذا كانت جدّة القصيدة تابعةً لمدى ما تنطوي عليه من وعد المستقبل.

- ٣ -

من السّؤال الخاصّ: كيف نقرأ العمل الشعريّ، شعريّاً، يمكن أن نطرح السّؤال العام: كيف نقرأ شعريّاً، تراثنا الشعري؟

سأعمد إلى التّبسيط في محاولة الإجابة عن هذا السؤال: لنقرأْ لزهير بن أبي سلمى، هذا البيت:

تَزوّد إلى يوم الممات، فإنّه
وإن كرهتْهُ النّفسُ، آخِرُ موعدِ

وَلْنَقرأ له هذا البيت الآخر:

تراه، إذا ما جئتَه، متهلّلاً
كأنّك تُعطيه الذي أنتَ سائِلُهْ

ما الفرق بينهما، شعرياً؟

كلاهما من البحر الطويل: وزن واحدٌ - إيقاع واحد. لكن **الشّعر** فيهما مختلف. البيت الأوّل **إخباريّ**، حِكميّ - عقليّ، يقول **المعروف**. يُكرّر. يدخل في سياق المألوف.

البيت الثاني **يصوّر**. يُقيم **علاقات جديدة** بين السائل والمجيب، الأخذ والعطاء يُعطي معنىً جديداً **للعطاء**. قيمة الإنسان في كونه مُعْطياً: ما هو له هو في الوقت نفسه للآخر.

البيت الأول لا يضيف شيئاً جديداً، على الصعيد المعرفيّ أو على الصّعيد العاطفي - الإنفعالي. على العكس من البيت الثاني، الذي يجدّد المعرفة والحساسية ويُغْنيهما.

شعريّة البيت الأول مُسْتنفدة، لأنّها أسيرة الواقع المباشر الظاهر الشائع. شعريّة البيت الثاني لا تُسْتنفَد، لأنّها تتجاوز هذه المباشرة، وتشير إلى **واقع آخر**، عميق وجديد.

إذا انطلقنا الآن من هذين البيتين بوصفهما **نموذجين** في النّظر إلى الشعر العربي، المُسمّى بِـ «الجاهليّ»، والذي هو نوَاةٌ وأَساسٌ ومادّةٌ أولى لما تُسمّى بـ «التّراث» الشعريّ، فأيُّ منهما الأكثرُ شِعريّةٍ، بالنسبة إلى الحساسية الشعريّة، وإلى الكتابة الشعريّة، اليوم؟.

الجوابُ، في معزلٍ عن الميل الذاتيّ، هو **موضوعيّاً**: البيت الثاني.

والسّبب هو أنّه يظلّ، رغم قِدمه، جزءاً من **حركيّة البحث** عن الجديد، أو ضوءاً في طريق هذا البحث. في حين أنّ البيت الأوّل، استوعبه القديم وذوّبهُ فيه، بحيث أصبح جزءاً من **الوثيقيّة** التاريخيّة. فهو **وثيقة**، أمّا البيت الثاني فهو فَنّ.

- ٤ -

يفترض مما تَقدّمَ سؤالاً حول معنى علاقتِنا بهذا التّراث، شعريّاً. والجواب أنّ لهذه العلاقة مستويين: تاريخيّاً، وفنّياً.

الأولى **عامّة**، عاديّة، «قوميّة»، إذا شئنا. ننظر إلى هذا التراث بوصفه كُلّاً، وتُعنى بهِ، بوصفه كُلّاً. وتلك هي النّظرة المدرسيّة.

والثانية **خاصّة**، فنّية، ذاتيّة. ننظر إلى هذا التراث بوصفه كُلّاً أيضاً، لكن عبْرَ مِصْفاة الذّائقة الفنّية، وقيم الإبداع الشعريّ. وهي لذلك لا تُعنى إلّا بما تراه **جوهريّاً**، في حركيّة الإبداع.

والعلاقة، إذن، بماضينا الشعريّ، من هذه الناحية، لا يمكن أن تكون على الصّعيد الإبداعيّ، علاقة تبعيّةٍ وتمجيد، بل يجب أن تكونَ، بالضرورة الفنّية ذاتِها، علاقةَ استبصارٍ، ونَقْدٍ، وتذوّقٍ ذاتيّ، وابتكارٍ وإضافةٍ.

إنها العلاقة التي تتأسّس على الوعي بأن هذا الماضي الشعريّ، على الرّغم من إبداعاته بل بفضلها، ليس مستودعاً **لحقائق معياريّة نهائيّة** في كتابة الشعر، وإنما هو على العكس، **حركيّة إبداع**، وهو بوصفه كذلك، يدعو إلى مزيدٍ من توسيع هذه الحركيّة وتَعْميقها.

إنها علاقة ما لا ينتهي بما لا ينتهي.

لكن، يجب النظرُ، مبدئياً، في هذه الحركيّة: أكانت «معزولةً» - أيْ «شعريّةً» بالمعنى الدّقيق الخالِص، أم كانت هي نفسها جزءاً من حركيّة أكثر شمولاً - يدخل فيها النّحتُ والرّسم، وتدخل الهندسَةُ والموسيقى والغناء؟ بعبارةٍ ثانية، هل كانت الفترة التي سُمّيت بـ «الجاهليّة» لا تُنْتج غيرَ الشعر - كما خيّل لنا الذين أرّخوا لها؟ ولماذا أرّخوا لها، شعريّاً، وأهملوا الإشارة إلى الفنون الأخرى، وبخاصّةٍ النّحت والرّسْم؟.

النّظرُ في هذه الحركيّة لغايةٍ أساسية إذن هي الإحاطةُ معرفيّاً بالفترة التي سُمّيت بـ «الجاهلية» والتي ينسب إليها تراثنا الشعريّ الأوّل. دون هذه الإحاطة المعرفيّة، الفنيّة على الأخصّ، تبقى أحكامنا تقليدية، اتّباعية، وناقصة، وخاطئة. وهذا يفترض قراءةً جديدةً لهذه الفترة.

- ٥ -

زعمَ الذين أرّخوا لهذه الفترة أنّ الشّعر كان الفنّ كلّه فيها، وأنّه كان يعبّر عَنْ إبداعية العربيّ الجاهليّ كلّها. وصوّر لنا هؤلاء المؤرخون أنّ إلَه الجاهليّ قلّما كان يقيم في معبد، بل كان يقيم غالباً في خيمةٍ - في فضاء الصّحراء. كان شيئاً من أشياء الحياة العاديّة - صنماً. ولم يكن الصّنم عملاً فنيّاً، بحسب زعمهم، وإنما كان بالأحرى مُصطلحاً. بل كان أحياناً يُصنع من التمر - فإذا جاع صانعوه، بادروا إلى أكله. ويروي بعض هؤلاء المؤرّخين أن عربَ «الجاهلية» كانوا «يستوردون» بعض التماثيل التي يرونها جميلة، ويتّخذون منها أصناماً - آلهة. وأنّ بعضهم كان يتّخذ أصناماً من الحجارة العاديّة التي يعجبهم منظرها، أو من الخشب. ويروي بعضهم واصفاً الجاهلي بقوله: «كان إذا رأى حجراً أعجبه، اتخذه صنماً. ثمّ إذا رأى آخر أجمل منه، ترك الأوّل وأخذ الثاني».

وصوّر لنا هؤلاء المؤرخون أنّ عَربَ الجاهلية في كلّ حال لم يمارسوا النّحتَ لغايةٍ فنيّة، بل لغاية دينيّة. فكان نحتهم مقتصراً على صنع الأصنام والأوثان التي يتعبّدون لها.

وخلاصة ذلك أن العربيّ الجاهليّ، في زعم هؤلاء المؤرّخين، لم يعبّر عن نفسه تشكيلياً - رَسْماً أو نَحْتاً، ولم يُتح له، بسببٍ من طبيعة حياته، أن يجسّد عواطفه في ظاهر خارجيّ - في أشكالٍ ماديّة.

وهكذا لم يكن أمامه غير الكلمة.

هذا التأريخ سَطْحيٌّ ومتناقِضٌ ومُضْحِكٌ، أيضاً. الواقِع نفسه، اليوم، على الرغم من جميع التغيرات، يكذّبه جملةً وتفصيلاً - في كلّ ناحيةٍ من أنحاء الجزيرة العربية - موطن «الجاهليّة». ففي كثير من هذه الأنحاء نَحْتٌ رأيتُ نماذج منه، شخصياً، يَرْقى إلى ذُروات النّحتِ في العالم القديم كلّه.

ثم كيف أمكَنَ للجاهليّ أن يبدعَ هذا الشعر العظيم، دون أن يكون له فنّ آخر - نحت، أو رسم، أو موسيقى، أو معمار؟.

لكن يجب أن نَعترف أنّ هذا النّتاج الفنيّ - غير اللّغويّ، انقطع مع الإسلام. لم يتواصَل في حركة الثّقافة. لم يتواصل تاريخيّاً، بحيث تتفاعل معه الأجيال اللاحقة، وتستلهمه، وتتابعه. لم يظهر التّصوير مثلاً، إلاّ بعد قرون من ظهور الإسلام. وكذلك الشأن في النّحت. وذلك، على العكس، من فَنّ المعمارِ، ومن الموسيقى والغناء.

- ٦ -

الحقيقة التي توصلنا إليها القراءة الجديدة لفترة «الجاهليّة»، هي أنّ ما سُمّي «الشعر الجاهليّ» - بنوعٍ من الازدراء الضمنيّ، إنما كان شعرَ حضارة؛ كان شعراً يصدر عن رؤيةٍ مركّبة، غنيّة، وباختصار: حضاريّة. وكانت تتقاذفه الأمواج نفسُها التي تتقاذف شعر الحضارة. فهو أحياناً عقلانيّ، وأحياناً رومنطقيّ؛ واقعيّ حيناً، وحيناً خياليّ؛ مؤتلفٌ مع تقاليد الحياة حيناً، مختلفٌ عنها، حيناً؛ قابلٌ حيناً، متمرّدٌ حيناً؛ مجنونٌ حيناً، حكيمٌ حيناً، منطقيّ حيناً، وتخيليٌّ حيناً آخر.

كان متعدّداً، ولم يكن واحداً - كما خَيّلَ لنا كذلك أولئك الآخرون الذين أرّخوا للشّعر.

وهذا يعني أن شعرية القراءة تفترض إعادة النّظر في التاريخ الشعري، وفي القيمة الشعرية، وفي المفهومات - وفي دلالتي التقليد والتجديد.

إنها تفترض الانطلاقَ من هذا السؤال: ما العمل الشعريّ؟ وطبيعيّ أنْ يُفترضَ في هذا العمل كونَه إبداعيّاً، ولهذا يفترض في القارىء أن يعرف كيف يكشف السّماتِ التي تجسّد الإبداعيّة، وأن يعرف كيف ينتقد التقليدية، ولا تتمّ له هذه المعرفة إلاّ إذا كان يعرف القيم الجمالية العربيّة، وتاريخيّة هذه القيم.

لكن، لنُعِد السّؤالَ بصيغةٍ جديدة: من أين يجيء العملُ الشعريّ؟ هل يجيء من أعمالٍ سابقة - من التراث، أو من غيره؟ وكيف يجيء؟ هل هو تركيبٌ آخر لعناصر سابقة؟ وإذا لم يكن في هذا التركيب شيء آخر غيرَ ما عُرِف سابقاً، فما تكونُ جَدْوى هذا العمل؟ وإذا وُجِد هذا «الشيء الآخر»، فما تكون علامته؟ وبالمقابل، هل أصلُ العمل الشعريّ، هو مبدعُه؟ وهل هذا المبدعُ موجودٌ، بشكلٍ «مُنْقطعٍ» عمّا

قبلَه، في اللّحـظة الحاضرة ـ على هذا السّطح الأرضيّ المباشر، أم أنّه موجودٌ أيضاً بشكلٍ «متواصل» في أمكنةٍ وأزمنةٍ أخرى؟

إنّها أسئلةٌ تقود إلى أسئلةٍ أخرى، وهي جميعاً شبه غائبة عن قراءة الشعر العربيّ، نقداً وتقويماً، مع أنّها تشكّل المدار الأساس لكلّ قراءةٍ حقيقيّة. وبين أهمّ ما تشير إليه هذه الأسئلة، كما يبدو لي، غيابُ البعد الميتافيزيقيّ في النّظر النقدي السّائد إلى النّص الشعري، وإلى الإنسان والعالم، عبْرَ هذا النصّ.

هكذا لا تقدّم لنا شعريّة القراءة عالماً واضحاً ويقينياً. إنها، على العكس، تدفع بنا إلى أبعدَ في أفق النّص الشعريّ. إنها شكلٌ من المعرفة يتماهى مع التغيّر والحركيّة والالتباس. وهي، لذلك، معرفةٌ مفتوحةٌ، شأن النصّ ذاته، وشأنَ الإنسان والعالم.

إن شعريّة القراءة هي تحويل الكتابة إلى مكان اكتشاف، وأدواتِ اكتشاف، وعلاقات اكتشاف(*).

(*) من مقدمة «كلام البدايات» الذي يصدر قريباً عن دار الآداب ـ بيروت.

دار الآداب تقدّم

الشاعر العربي الكبير أدونيس
في الصيغة النهائية لدواوينه

• قصائد أولى
• اوراق في الريح
• اغاني مهيار الدمشقي
• كتاب التحولات والهجرة في اقاليم النهار والليل
• المسرح والمرايا
• هذا هو اسمي
وقت بين الرماد والورد
• مفرد بصيغة الجمع
• المطابقات والأوائل

حجر الدولة

أحمد دحبور

ما من أحدٍ يُعطي مُهْلَهْ
والنهرُ من السُّحُبِ الحبلى أعلى،
يتنزَّلُ أشواكاً،
ويفيضُ شِراكاً مُحْدِقَةً،
وينافِرُ ناراً حتى تدركني الشعلهْ
هل كنتُ معي؟
أم سافرَ مني طيرٌ أخضرُ
يحصي أعدادَ الموتى،
ويهيِّئُ روحي للجولهْ؟
هل كنتُ معي
أم كنتُ اثنينْ؟
أم أنَّ الوقتَ يدقُّ البابَ،
حِراباً تَغْمُر جفنَ العينْ؟
فأطارد عمراً يوشكُ أن...
ويطاردني سيّافٌ يُقْبِلُ مِنْ...
والوقتُ يلحُّ،
ولا أحدٌ يعطي مُهْلهْ
مهلاً.. مهلاً،
مِنْ يُمْهِلُ؟
كلُّ رياحِ الأرض على عجلٍ،
وغراب الصبر بل أملٍ،
والكرمل يدخلُ غرفةَ نومي،
يوقظني وأنا صاحٍ،
لا يعجبه أني من غير سلاحٍ،
ليس يفسِّرُ بل يستفسرُ عن نسبي
نتصامتُ حتى نصْفِ المشهدِ،
تدخلِ حيفا كاملةً،
فأكلِّمُ حيفا بالعربي

لا تطلبُ مفتاحاً مخبوءاً في زنّار الأمِّ،
لذاك اليومِ،
ولم تطلبْ شمعاً ودموعاً،
لكن تَطلب ألّا أرجعَ في طلبي
يا حيفا لم أرها إلا في لهفة أمي والأحلام،
حلفْتُ: معاً،
وغداً..،
ومعاً ومعاً،
وغداً سنكونُ،
ولولا حلفاني ما كان ليغمض لي عينيه،
على الميعادِ، أبي
لكنَّ الوحشةَ، جنّياتِ الرعبِ،
مديدَ الوقتِ، فراغَ البيتِ، زعافَ الصمت، عواءَ الذئبِ..
طبولُ تطلبُنا،
والمهلةُ.. لا أحدٌ يعطي مُهْلَهْ
لم يسعفْنا سيفُ الدولهْ
لم يدركْنا سيفُ الدولهْ
غازَلْنا صفصافَ الوديان فلم يُقبِلْ أحدُ
أرسَلْنا الريحَ، فلم يَقْبَلْ أحدُ
نادَيْنا الشمسَ، الظلَّ،
الدمعَ، الأهلَ،
الشوكَ، الفُلَّ،
العاقلَ، والمختلَّ،
فلم يسمعْ أحدُ
وعبثْنا بالمفتاحِ فزادَتْ أقفالُ الدنيا
وغفوْنا نكمنُ للرؤيا
فهبطْنا في قُزَحٍ كالسيفِ،
وأوَّلْناهُ إلى فرحٍ.. حتى عادَ البلدُ!
وفتَحْنا أعينَنا:
هل هذا المشهدُ أسْوَدُ عن قصدٍ؟
أم أنَّ لأعيننا عملاً غير الرؤيا،
ومسافتها الرمَدُ؟
وصعدنا القمّة:
كانوا يحتفلون بنا
والساقي ينتخبُ الأقداحَ لنا
لكنّ شرابَ الساقي كان سراباً،
واجتمعوا في الحفلِ غياباً،
واجتمعوا عدداً،
وتركْنا عند البابَ،
فمن مثلي
الحفلُ على شرَفي وأنا المطرودُ من الحفلِ؟
الرؤيا لي، وليَ الرمَدُ
والموت الموت الموتُ هو العدَدُ
ألهذا إن ألمسْهم يبتعدوا؟
فقطاري مصطنعٌ،
وبريدي مرتجعٌ،
ودمي بدَدُ؟
وعنيدٌ حتى لو لم يظهرْ في الرؤيا البلدُ

• • •

لم يدركْني سيفُ الدولهْ
ما كان هناكَ،
فقد هبطَتْ فئرانُ السقف على كتُبي
واستيقظَ ثانيةً، لكن ليموتَ، أبي
فئرانُ السقف غَفَتْ حَوْلَهْ
وتأجّلت الجولهْ
وأنا أستمهلُ،
لكنْ. لا أحدٌ يعطي مُهْلَهْ

● ● ●

هل أخرج من حيفا ولداً،
لأعـود إليها بعـد العصر وتخـرج من
كتب أبداً؟
هـل أنسى أنَّ غـداً، ومعــاً، وغـداً
وغداً. . .
يا حيف الأحلامِ المكسورةِ يا حيفا

هل تدخلُ ذاكرتي سيفا
وتفارقُها طيفا؟
هل كنتُ معي أم صرتُ اثنيْنْ؟
أم أني من أوهام رِبايَ،
عَقدْتُ على أنثايَ،
فأنجبنا طفلاً بِالدَّيْنْ؟

كلا.

فليلتمس العرّافُ كُفوفَ سوايْ
فأنا ما زلتُ أرى،
لا آخرَ ما أعطى الصرَّافُ،
ولكن ما تُمْلي عيناي
هي حيفا. ما زالت حيفايْ
ذهبَ الرمدُ
وأتى البلدُ
لم يسعفْني سيفُ الدولهْ

فلماذا لستُ السيفَ،
ووَعْدي حيفا؟
لستُ وحيداً فالأطفالُ يدي
والنهرُ غدي
وليَ الجولهْ

● ● ●

ما من أحدٍ يعطي مُهْلَهْ
لا أمهلُ من يستمهل، بعـد اليومِ،
هُنا
حتى لو أنَّ المطلوبَ الملهوفَ أنا
لم أمهلْ، يا حيفا، سيفَ الدولهْ
لكن أغلقتُ على جرحي جسدي
وفتحتُ يدي
فإذا بيدي حجرُ الدولهْ

تونس





قرأت العدد الماضي من

«الآداب»

الياس خوري



قراءة العدد الماضي من مجلة «الآداب»، وهو تقليد للمجلة أراد الصديق سهيل إدريس استعادته وأرادني أنا أن أكتبه، هذه القراءة تتحوَّل في الظرف الذي نعيشه في بيروت، إلى مشكلة. فقراءة عدد مضى، تفترض إحساساً بالزمن. أي أنها علاقة بماضٍ قريب، وافتراض ضمني بأن الزمن يتغيَّر، وبأن اليوم هو غير الأمس، والمشكلة هي أننا نعيش في واقع مغاير، فلا الزمن هو الزمن، ولا نحن هم نحن، نقرأ الماضي كأننا نقرأ المستقبل، وتنتفي الزمنية عن أفعالنا، لندخل ليس في المطلق، بل في الموت. وهكذا تصبح قدرتنا على القراءة، مرهونة بعلاقتنا بموتنا الذي نعيشه، في مدينة تموت، وبلاد متروكة لقدر الخيانة.

غير أن مجرد صدورنا، ومجرَّد أن نكتب، هو فعل ضد الموت: هكذا كنت أعتقد دائماً. كنت مليئاً باليقين أن مقاومة الموت هي في الانغراس في الحياة، وإذا كانت الحياة ممنوعة في بيروت منذ أربعة أشهر (مع صدور العدد تصبح خمسة أشهر، لكن هل تضيف هذه الحقيقة شيئاً؟)، فإن المقاومة هي للخيال، أي للكتابة والقراءة. هكذا للمرة الأولى، منذ بداية هذه الحرب، عام ١٩٧٥، فهمت حكاية أفلاطون عن الكهف والظلال. لأول مرة بدا لي أن الكهف حقيقة، وأن الحياة هي ظلال لحلمنا عنها. واعتراني الخوف، الخوف من أن تكون الحقيقة هي الوهم، وأن تقودنا الكتابة والقراءة، إلى التعوُّد على الموت، بدل مقاومته، وأن تكون الحروف التي تتداعى على ضوء شموع بيروت المحرومة من الكهرباء، هي ظلال لمعرفة فقدناها. وللمرة الأولى أتساءل، هل نقاوم حين نكتب؟ هل نقدم في إصرارنا الجنوني على الاستمرار شيئاً، أم ندافع عن مواقع سقطت، ونحن نخالها موجودة في وهمنا؟.

لن أتابع التساؤلات، فهي ستقودني إلى الاعتذار عن قراءة العدد الماضي، بل سأحاول، قبل تسجيل بعض الملاحظات على العدد، أن أشير إلى مسألتين:

المسألة الأولى، في أن «الآداب» أصبحت المجلة الأدبية الوحيدة التي تصدر في بيروت، بشكل منتظم (!). وهذا له دلالته. كأن سهيل إدريس نَصَّب نفسه مدافعاً أخيراً عن مجد ثقافة لم يعد لها من حصانة المجد سوى ذكرياته، أو كأنه يريد أن يقول إن الثقافة تستطيع أن تستمرّ في كل الظروف، حتى وإن اضطرتها الظروف إلى الكمون، والتراجع، والقبول بالتهميش. «الآداب» وحيدة اليوم في مدينة كانت تصدر جميع المجلات الطليعية الأدبية في العالم العربي. وهذا الاستمرار والعناد، يثيران في نفسي شعوراً متناقضاً من الإعجاب واللامبالاة. إعجاب بالحياة التي تستمر، ولا مبالاة تجاه إصرارها على هذا الاستمرار. وأعتقد أن هذا الشعور المتناقض هو في جوهره، رفض للتحوّل إلى رموز. بيروت بما فيها ومَنْ فيها، تعلم وهي التي أطلقت أو استقبلت جميع رموز الثقافة العربية في الماضي، أنها لا تريد أن تتحول إلى رمز. لم نعد نحب الرموز ولا نريد رمزاً جديداً ونصباً جديداً للموت. لذلك لا نطلب شيئاً، ولذلك فنحن أيضاً لا نبالي من لامبالاة الآخرين بنا.

المسألة الثانية، هي أنني أناقش عدداً صدر في نيسان الماضي، وكان من المفترض أن أناقشه منذ شهرين. لكن الآن تبدَّد، والشهران مرَّا كأنهما لم يمرَّا، والنصوص التي

أمامي تحفل بلازمنية القضايا التي تطرحها. هذا الشعور بلازمنية الزمن هو ما يرعبني، وكنا قد لاحظنا في سيل المجلات «الأكاديمية» التي صدرت في بيروت منذ مطلع الثمانينات هذه اللازمنية، يومها فسّرنا ذلك الواقع بأنه يعود إلى القمع، أي إلى تحوّل المثقّف العربي إلى تقنيّ معرفة عند الأنظمة، وخفنا أن تتعمّم التقنية في المعرفة لتحوّلها إلى غطاء للقمع، ففي هذه البلاد المحكومة بالتخلّف والديكتاتورية، تصبح المعرفة التقنيّة مجرد حجاب.

اليوم تنتقل اللازمنية إلى الأدب نفسه، ونواجه ونحن نقرأ عدد «الآداب» الماضي بها، ولعل أهمّ نصوص هذا العدد هو المذكرات، ولعل انعدام الجاذبية الذي يلفّنا هنا في بيروت، هو انعكاس لانعدام جاذبية الواقع العربي برمّته.

السيرة الذاتية

أهم نصّ في العدد، هو الفصل الثاني من سيرة سهيل إدريس الذاتية، وقد نشر إدريس الفصل الأول في العدد الأسبق. ما يستلفتنا في هذا النصّ هو عودة إدريس إلى الكتابة الإبداعية. فصاحب ثلاثية «الحي اللاتيني»، الذي ساهم في تشكيل ملامح الرواية العربية الحديثة، يعود في سيرته الذاتية إلى كتابة فن نادر في الثقافة العربية. فالسيرة الذاتية فن شبه غائب، ولا أفهم سبباً لغيابه، خاصة بعد أن استطاع طه حسين في «الأيام» أن يؤسّس هذا الفن، بوصفه اقتراباً من الوعي، واكتشافاً للذات، وكتابة أدبية فنيّة، تمتاز بقدرتها على الإحاطة بزمنها وتسجيله. إدريس يقترب من سيرته مسلّحا بوعي أن تكون هذه السيرة سجلاً أدبيّاً واجتماعياً، فيها نشمّ رائحة بيروت، التي رسم بعض ملامحها في «الخندق الغميق»، وفيها أيضاً نستعيد زمن البدايات الأدبيّة التي أسّست للحداثة، وحقّقت قفزة في المجلات الأدبية العربية. لا أستطيع أن أحلّل سيرة لم أقرأ سوى فصلين منها، لكنني أستطيع أن أستشرف وجهة النصّ الذي يكتب، فإدريس أمام تحدٍّ حقيقيّ، هو يعرف أن عليه أن ينهض بنصٍّ جديد وأن يكون نَصُّهُ شهادة اجتماعية - أدبية، وأن يسدّ بعض ثقوب ذاكرتنا، التي مُلِئت بثقوب الهرب من مواجهة الواقع.

الأسئلة القديمة

لست أدري ماذا دفع بأحمد أبو كف إلى طرح هذا النمط من الأسئلة على أدونيس. فمقابلة أبو كف التي أعادت «الآداب» نشرها عن «المصور»، تكشف خللاً عميقاً في الحياة الثقافية العربية. فهي لا تطرح أية قضية أدبية أو شعرية، تحاول أن توجّه اتهامات لأدونيس، بشكلٍ ذكّرني بأجواء أواخر الستينات، حين كان الشعراء يقفون على شرفة الزمن العربي، بوصفهم شعراء القبيلة.

لقد انهارت الشرفة، ولم تعد «حرب الشعراء» التي كان يشعلها عبد الوهاب البياتي في زواريب الصحافة اللبنانية، تثير فينا غير الشعور بالشفقة والرثاء. ومرة أخرى، تنتقل هذه الحرب إلى مصر، وبدلاً من أن يناقش أدونيس في عمله الشعري، مقترباته الفكرية والنقدية، توجّه إليه اتهامات من نوع «الشعوبية» وما شاكل، وهي اتهامات مضى عليها الزمن. أدونيس والشعراء الآخرون من مؤسسي الحداثة الشعرية العربية، دخلوا في تاريخ الأدب العربي، وصار نقاشهم يتطلب نوعاً آخر من الأسئلة التي تفتح باب التطور والتحوّل في الشعر. صار من المفترض أن تناقش تجربة المؤسّسين على ضوء آفاق التطوّر الشعري الراهن من جهة، وأن تدخل في نصاب الأدب العربي بأسره. أين يقع شعر الحداثة من الشعر العربي، هل يستطيع أن يحاور الشعر في مرحلته الكلاسيكية وأن يجاوره؟ أين هو اليوم من الشعر في العالم، وفي العالم الثالث بوجهٍ خاص؟.

هذه هي الأسئلة التي من المفترض أن تناقش. غير أن الوسط الثقافي العربي، ما يزال كما يبدو، احتفالياً، يحتفي بالقشور وينسى الجوهر.

الصورة والمرآة

يقدّم الشاعر صلاح ستيتية في مقاله «قراءة عربية لأعمال أوروبية»، رؤية شمولية للثقافة العربية المعاصرة. فالثقافة «لا تستطيع أن تكون بريئة»، وهي بالتالي جزء من جدلية صراع طويل بين ضفتي المتوسط. وقراءة ستيتية الشمولية تحاول أن تلتقط آلية هذه العلاقة المعقّدة، دون أن تنتقل إلى دراسة الكيفية التي يهاجر فيها النصّ الغربي إلى الثقافة العربية. «فسارتر العربي» على سبيل المثال هو غير «سارتر الفرنسي»، إنه هنا يساهم في صياغة الإيديولوجية القومية، بينما هناك لا علاقة له بالفكر القومي لا من قريب ولا من بعيد، وإليوت المحافظ يستطيع أن يكون هنا مصدر وحي للشعراء اليساريين، وسان جون بيرس، يتحول في ترجمة أدونيس إلى اندراج في البحر اللغوي العربي، والسريالية تتحول في صوفية الشعر الحديث إلى غير السريالية.

شيء كبير يتغيّر، إنه مزيج من التمرّد والنضج. لم يستطع النموذج الغربي أن يكون نموذجاً. لقد دخل في سياق المبنى الثقافي العربي، وأعيد تشكيله من جديد. لذلك فالغرب كمرآة لنا، كما اقترح مرة عبد الله العروي، يصبح مسألة إشكالية. إنه مرآة وهناك مرآة أخرى في الوقت نفسه، هي

علاقتنا بثقافتنا، ليس بمعنى تكرارها، بل بمعنى إعادة إنتاجها.

تبقى مسألة أخيرة هي مسألة الرواية العربية في علاقتها بالغرب. أعتقد هنا أن الإشكالية التي يثيرها ستيتية لافتة للنظر وإن كانت غير جديدة، فهو ينطلق من أعمال قليلة، أساسية، من فكرة العودة إلى الوطن. من نبيّ جبران إلى مصطفى سعيد، الطيب الصالح. ومن الحي اللاتيني إلى ألبير قصيري. غير أننا نستطيع أن نرى الغرب في زاوية أخرى من الرواية، في الأشكال أولاً، وفي الوجود المباشر ثانياً، في الشكل الروائي وعلاقته بالشكل الأوروبي من جهة، ثم في محاولات الرواية الجديدة التمرّد على هذا الشكل، كما نستطيع أن نراه في واقعه الداخلي، في «ثلاثية» محفوظ أو في العديد من الأعمال التي تصف الكولونيالية في بنيتها الداخلية. خاصة من خلال شخصية «المثقّف» التي طغت فترة على مجمل الكتابة الروائية، العربية.

القصة والشعر

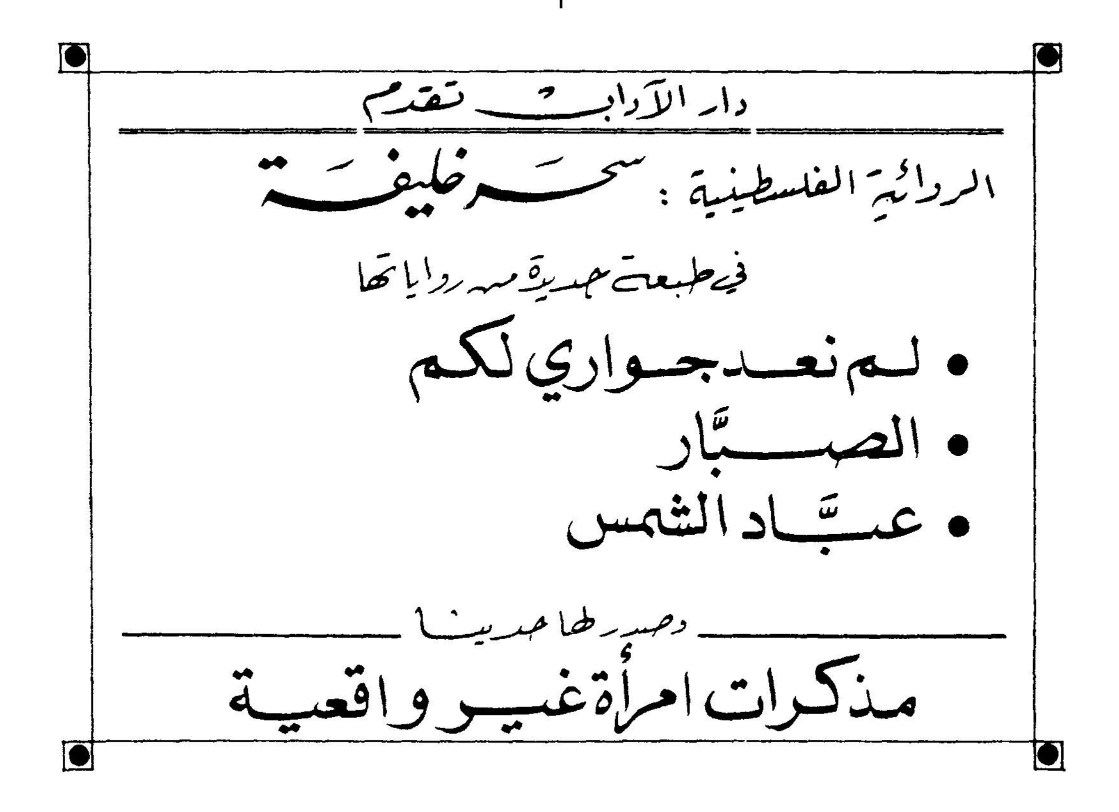
لن أتوقّف طويلاً عند بقية مواد العدد، رغم أن مقال عبد الرحمن طهازي يستوقف، بالأضواء التي يلقيها على تجربة محمود البريكان، ورغم أن بشير الهاشمي في مقاله عن المازني يثير قضية هامة لا تناقش عادة في النقد الأدبي العربي، وهي قضية كانت تستحق من الهاشمي بحثاً أكثر استفاضة وتحليلية.

سوف أتوقف عند القصص لأسأل، أين البحث في القصة التي تُكتب اليوم؟ أتمنى أن لا تكون قصص العدد الماضي معبرة عن تيارات القصة القصيرة العربية، لأنها في مجملها قصص تشبه التمارين وليس التجارب. د. علي حجازي في «القبضة والأرض»، يبقى عند إرهاصات الكتابة حول المقاومة. المقاومة ضد المحتل أنتجت أدباً إشكالياً، من حبيبي إلى كنفاني إلى آخره... هنا، تبقى القصة في حدود التمرين على صياغة موقف وطني دون البحث في أعماق الشخصيات. أما «كلاب» أبو بكر العيادي فتعيدنا إلى الرمزية المباشرة، وتبقى «لوحة» منار فتح الباب محاولة رسم لوحة بتقنيات جديدة، إنها قصّة تستحق أكثر من قراءة.

لعل خالد الخزرجي في قصيدته «بيروت والطوفان»، لا يصف بيروت وحدها، بل يصف هذا التردّد، والدوران الذاتي الذي يجتاح الشعر الحديث:

«أسريت أبحث عن جذور سلالتي
شاخت بي الطرق اقديمة واحتواني
تعب.. وصوّح بي زماني»...

إن التعب، تعب القصيدة من دخول عمود الحداثة وتكراره. أما آن للقصيدة الحديثة أن تكسر قواعد الخمسينات، وتنغرس في هذا البحث عن الحاضر بلغته؟.



أيتها القرى لقد اتعبتني

عيسى حسن الياسري

١

قرايْ

خذلتني قدمايْ

٢

قلتُ . . لفراشةِ حقلكِ

هاتي كفكِ

ولندخل محرابَ القلب

٣

كانت تهربُ مني

يهربُ وجهكِ

وطمأنينةُ قلبي . .

وظلالُ النسيانْ

٤

اني أتسولُ كسرةَ نسيانٍ

لا شيءَ . . .

سوى كسرةِ نسيانٍ

جرّةِ ماءٍ . .

تطفىءُ موقد ذاكرتي

٥

نائيةٌ أنتِ

كنت بيتي

سفري اليومي

بكائي في احضانِ المرأةِ

كراسة درسي

رائحة جسدي الطينيةَ

في يومٍ ما . .

قلتِ . . ارحلْ

لكنْ . .

احذرْ أن تستبدل رائحتي

أن تشكو هربي . .

من صخب الشارعِ . . .

ودخانِ المقهى

وفعلتْ . .

جثث السنواتِ تخاصر بابي

آخر سنبلة تودي قلبي تسقطُ . .

مرتجفةً بين يديَّ . .

ولا أبكي

آخر نهر يروي صحرائي

يدخل منتصف الليل مغطىً بالثلجِ . .

ورائحةِ البارات . . .

ويرقد ميْتاً فوق . .

ذراعي . .

الموتُ مخيفٌ

كنت . . اذ يتجولُ بجوار الأكواخِ . .

تضمّين عضونَ طفولتنا . .

تحت دخان نجودك

تلقين علينا ثوبك . .

وتعاويذ السحرْ

٦

اني أشحذ ساعةَ نومٍ هادئةٍ

يوماً . .

لمرافقة امرأةٍ ترغبُ . .

أن تخلو بي

وتقرب شفتيها من شفتيَّ

فلا تنهرني أحجاركِ

أمطار مسائكِ

آه - قرايْ

ماذا أبقيتِ لي غير جليد القلبِ

ووحشةِ منفايْ

٧

قلتِ . .

في الليلْ

أوقد قمري

وثريات نجومي

ونهاراً . .

أغلقْ بابك دون جميع الخلقِ

عدا مخلوقاتي .

وفعلتْ . .

هذا الإرث الهائل يبهظني

أيَّ عذاب انزلتِ بي

لو انفضّ عني

- وكما يفعله الناس هنا -

اسمكِ

لهجة أمواجكِ

وهي تثرثر طولَ الليلِ

ينامُ النهرُ

أنام أنا

وينام الشاطىءُ

وتظل تثرثرُ

أنت اللعنةُ

جوعي

مذبحتي اليوميةُ

اني أتسول عتقكِ لي

ما دام يثرثر موجكِ بين ثيابي

لن أُتركَ . .

أن أحيا . . بسلامْ

٨

قرايْ

معذرةً

الوحشة قاسيةٌ

وأنا وحدي

ليس معيباً أن أضعفَ

التجوال بعيداً عن صخبِ الشارعِ

وضجيج الأسواقِ

يورّثني الجوعَ

وأنتِ . .

تمضين بعيداً بي . .

عن هذا

رائحتنا لا يألفها الناس هنا . .

شكل ملابسنا . .

لهجتنا

والتطواف . .

بعيداً عن صخب الشارع

يجعلنا مكشوفين لبرد الليْل .

بغداد

ملفّ خاصّ

النقد والمعاصرة

أقام اتحاد الكتّاب التونسيين في الدورة الثامنة لملتقى ابن رشيق ندوة خاصة في مدينة القيروان (١٢ ـ ١٤ أيار ١٩٨٩) في موضوع «النقد والمعاصرة» قُدّمت فيها أوراق دارسية يسر «الآداب» أن تنشرها في هذا الملفّ الخاصّ.

حول اشكالية الابداع والسلطة

بقلم: علوى الهاشمي

تشخصت الحداثة الشعرية، بعد أن ظلت أفقاً تصوب إليه تجربة الابداع العربية، في مظهر محوري عميق راحت تدور عليه حيوية الوعي المعاصر بآفاقه الابداعية المتسعة، ويتمثل ذلك المظهر في ادراك حقيقة السلطة.

وإدراك هذه الحقيقة يعني، قبل كل شيء، إدراك جوهر الابداع الذي هو حركة متصلة دؤوب نحو الحرية، فضاء الحرية، بعيداً عن جميع مسارات السلطة وخيوط شبكتها المتقاطعة.

وهنا بالذات، عند هذا المستوى من الادراك، يكون الوعي المبدع محصوراً بين طرفي ثنائية اشكالية: السلطة وتمثل القيد والثبات والأمر الواقع واللا ابداع. انها تمثل القوة السالبة، اختصاراً أو الكابحة في أحسن الأحوال. والمبدع وهو يمثل الحرية والتغير والحلم والابداع وكل ما هو جميل. إنه باختصار مقابل يمثل القوة الموجبة.

ولأن الابداع، بما هو حرية، فضاء لامتناه، فإن السلطة بما هي قيد، شبكة ضيقة محكمة النسج والحياكة. من هنا يؤلف الطرفان ثنائية ضدية متنافرة ولكن مضطرة الى التعايش في اطار الصراع الحتمي المنسجم، لو جاز لنا بهذا التعبير أن نومىء الى «صراع وحدة الاضداد». فهي اشكالية ثنائية ملتبسة، اذن، في حيز صراعها الزمكاني، وان لم تكن كذلك في تحديد طرفي الصراع وتقويمها سلباً وإيجاباً.

وحين رأينا السلطة في صيغة «شبكة متقاطعة الخيوط» فلكي لا نجعل من «السياسة» مدلولها المفهومي الأوحد، وإن قامت (السياسة) مقام النول وأداة الحوك وآلة النسيج، بما يجعل شكل الشبكة وحدودها وطبيعتها، من ثم، موسومة بشكل السلطة السياسية وحدودها وطابعها. لذلك تستميت هذه السلطة في الدفاع عن شبكتها ونسيج الثوب الذي يسترها ويخفي عوراتها الخَلقية والخُلقية.

ومن أجل ذلك تدخل السلطة السياسية في صراع مستمر مع مظاهر السلط الأخرى من أجل اخضاعها والهيمنة عليها، الاقتصاد، الأخلاق، الدين، التعليم، الثقافة، العائلة... الخ. وبمجرد أن تخضع هذه السلط المختلفة الى سلطة السياسة وتقبل بالتشكل في نسيجها وبالمثول الى رؤيتها ومشيئة قولها، تتحول شبكة السلطة، في صيغتها السياسية النهائية، الى ما يدعوه ميشيل فوكو «سلطة المعرفة» أي سلطة الايديولوجيا حسب التعبير الماركسي. ويرى فوكو في كتابه الموسوم إرادة المعرفة La volonté de Savoir وهو يجمع كل مظاهر السلطة ويوحدها في شبكة المعرفة السائدة «أن الخطاب السائد في أي مجتمع هو خطاب سلطة، خطاب ينظم، يصغي ويراقب، ويسد الطريق على الناس في مقولات معينة. وهذا الخطاب يحكم قبضته على البشر من المهد الى اللحد، من رياض الأطفال الى ملجأ الشيوخ. انه خطاب تتحد فيه السلطة بالمعرفة»[1].

ويفهم من هذا الرأي أن السلطة، بشكلها الفوكوي المطلق، تسعى الى حبس نفسها أخيراً في شبكة ضيقة من ناحية الصياغة Form لا من حيث المضمون والمحتوى

(١) انظر عرضاً للكتاب في مجلة (فصول) المصرية عدد 3 من عام 1984، وقام بهذا العرض محمد حافظ دياب.

content، وتتمثـل تلك الشبكـة في صيغـة المؤسسـات establischments وفي طليعتها الخطاب المعرفي Cultural text والـذي من ضمنه، ضرورة، الخـطاب الابداعي (بمعنى أدق اللاابداعي) Creative text (NON).

أما من حيث المضمون فالسلطة تمثل، حسب تصور فوكو السـابق، شبكة واسعـة مترامية الأطراف تشمـل الانسان في مجتمعها من المهد الى اللحد. وهذا يعني أن النسيج الأوسع والأخـطر من هذه الشبكـة السلطوية ذو خيـوط غـير مـرئيـة ولـذلك فهي مؤثـرة وفاعلة في حبـك شبكة المحيط وتغـذيتها بمراكز السلطة أكثر من المؤسسة الجاهزة أو الخطاب الناجز.

ولكن لأن هذه المساحة الخفية من شبكـة السلطة مساحـة واسعـة هلاميـة، أي غير متشكلة تشكـلاً نهائياً كـالمؤسسة أو النص/الخـطاب، فإنها تنـطوي على مستـويـات من الصراع والحرب الدائمة، نظراً لدأب نول السيـاسة المستمـر في حوك شبكـة السلطة من جميـع خيـوط القـوى الأخـرى ومـظاهـر السلطة المختلفة حسبما ألمحت من قبل. لذلـك ينطوي اطـار السلطة على صورة النقيض ويضم ملامح الضـد بالضرورة. وهو ما يمكن فهمه من التعريف الذي يخلص فوكو اليه حـين يعرف السلطة بأنها «علاقات القوى المتعددة التي تحتـل البناء الاجتـماعي بـأكملـه، والتي تؤلف محـاور صراع ومقـاومـة لا محـدودة، يشكل كـل محور منهـا مرتكـزاً لعـلاقـة سلطويـة، تتضمن مقاومة موضوعية ذات طابع خاص (عنيفة، منظمة، عفوية، جذرية مساوبة. . . الخ). غير أنني أتحـرز من قبول النتيجة التي تبلغها رؤية فوكو التحليلية المطلقة والمضـادة لمبدأ الحتميـة التاريخيـة. فهو مبـدأ يفتح سبيـل الرؤيـة على النـور والأمل وانتصار قـوي الخير والمحبـة وكسبها المعـركة في نهايـة المطاف، مما يعزز طاقتها في الصراع وأملها في النصر. وذلـك عـلى عكس رؤية فـوكـو، الـدائـريـة المغلقـة التي تجعـل من السلطة قدراً لا يمكن تفاديه وقانـونـاً مـطّرداً لا يتوقف بحيث يشمل اطّراده الانسـان زمانـاً ومكانـاً ويحاصره من كـل جهة وصـوب، إذ أنه في نـظر فوكـو «لا يمكن القول إن ثمـة فئـة معينة خارج السلطة، لأنـه «لا داخل» و «لا خـارج» في مثل هذا الوضـع العلاقي، كـذلك ليس هنـاك حسم نهائي، بل حـالة حـرب عامـة، وصراعات مـوضعيـة، مـع انتصـارات وتقلبات ليست نهائية»[٢].

إن هذه الرؤية وإن تكن واقعية، أي صادرة من معطيات الواقع وشروطـه وعلاقـاته الانتـاجية، فهي ليست حقيقيـة. وذلـك للسبب نفسه الـذي تصدر عنـه فيحـاصرهـا بـاعـادة إنتاجها فتعود هي الى معاينته وتحليله على النحو الذي أنتجها وتقوم هي بدورها في إعادة إنتاجه، وهكـذا لا ينكسر الطوق ولا تتوقف الدائرة المغلقة عن الدوران حول مركزها.

أما الحقيقة فأمر غير الواقع المشمول بشبكـة السلطة. انها نقيضهـا المتململ في داخلهـا والمتـطلع الى خـرقهـا وتجـاوز مساحتها الضيقة نحو فضاء المستقبل. ترتبط الحقيقة بالابداع والحرية، في حين تقترن السلطة بالواقع واللا ابـداع والقيد. وهـذا ما يجعـل الحقيقة ذات طبيعـة جماليـة، في جوهـرهـا، تـرتبط بالحلم والتخيـل وطـاقـة الابـداع. وليس هـذا شـأن الواقع السلطوي ـ النقيض. إذ ليس يعني وجود طائـر الحلم في قفص الـواقع، ان ذلـك الواقـع الراهن يمثـل الحقيقـة في جـوهرهـا، وان يكن مظهـراً من مظاهـرهـا التي تكشف عن شروط الواقع وضرورة تجـاوز هذه العـلاقة الثنـائية المختلفـة فيه. والتجاوز اتجاه نحو المستقبـل، الحلم، والواقـع البديـل والمتحقق، وليس الـزائغ والمـراوغ، ضمن شروط وعلاقـات أكثر انسانية وحرية وابداعاً.

والسلطة في مفهوم نقدي مغاير لـرؤية فـوكو السـابقة هي «نقيض ذلك كله. السلطة هي الاكتفاء بالقائم، هي الرسوخ والـترسيخ في اطـار النـظام، هي قـولبـة الآتي عـلى شكـل الكائن. انها حمى الانغلاق»[٣]. ولـذلك فـإن النقيض يتمثل في الحقيقة المتجهة أبداً نحو المستقبل، أي نحو هـدم السلطة هـدماً مستمـراً دون هوادة، كسبـاً لمساحة أوسع من فضـاء الحرية والابـداع. وهذا مـا يجعل طبيعـة العلاقـة بـالسلطة معياراً حقيقاً للحداثة في الثقافة والفكر والابداع، عند معظم الباحثين المحدثين، أي في اطار رؤية الحداثة النقدية[٤].

وتعني العلاقة بـين الحداثـة والسلطة، ضمن هذه الـرؤية الحداثية، اشكالية ثنائية قائمة ومحمومة، ولكنها ليست أبديـة مـطلقة ولا تمثـل دائرة مغلقـة، لأنها مرهـونة بشروط الـواقع الـذي أنتجهـا. كـما بينت. وان تكن تلك الشروط قسريـة وعميقة الى الحد الذي يصعب معها تصور أي انبلاج لـواقع جديد من صلبها المظلم. ومن هنا بالـذات، تكون للحـداثة والابداع وظيفتها الاشكالية كطرف في ثنائية، السلطة طرفها المقابل دائماً.

وما دام الابداع والحداثة حركة في اتجاه المستقبل والممكن والمحتمـل، فهـي انفـلات، كالشرارة، مـن رمـاد الـزمن

---

(٢) المرجع السابق نفسه.

(٣) كمال أبو ديب: (أنظر مقالة (الحداثـة/ السلطة/ النص) المنشورة في المرجع السابق.

(٤) أنـظر مثالاً عـلى ذلك مـوقف عبـد اللطيف اللعبي المنشـور في مجلة (كلمات) التي تصدرها أسرة الأدباء والكتاب في البحـرين، عدد 4 عـام 1984. وذلـك في مقـالـة بعنـوان (المثقف العربي واشكـاليـة السلطة).

المحترق، أو الواقع الناجز المكتمل أو المنتهي، انفلات من الماضي صوب المستقبل، ومن الرماد جهة الحريق القادم المخزون في رحم الشرارة. من هذا الوعي الضدي للزمن، يأتي كون الحداثة، بدءاً، رفضاً واعياً، للسلطة، فاذ تعي الحداثة نفسها في اطار الزمن، فانها تصبح علاقة لا بالماضي فقط، بل بالآخر، الآخر بما هو عالم قائم، متشكل، جاهز الأجوبة، مكتمل اللغة، في سلام مع نفسه ومع العالم[٥].

ان السلطة، اذن في معناها الواسع لا المطلق، هي عدو الابداع الأول لأنها قيده الثقيل الذي يسلبه جوهر خصوصيته (الحرية) ويقص جناح مخيلته، ليلعب «المبدع» داخل نظام السلطة دور الموظف أو المؤمن المبتور المخيلة[٦] كما أن الابداع، في المقابل، هو عدو السلطة الألد، لأنه نقيضها ومبطلها وخارق شبكتها ومخرب نظامها والمحرض الأول على هتك نسجها. ومن هذا المنظور الابداعي ينظر أدونيس الى الشعر كمظهر من مظاهر الابداع، فيرى أنه «الكلام الانساني الوحيد الذي يظل، بطبيعته، حراً، ذلك أنه يرفض، بطبيعته، كل شكل من أشكال تمويه الواقع، أي كل شكل من أشكال القمع»[٧].

ولا يخفي بعد ذلك أن هذه العلاقة الضدية المتوترة من الابداع والسلطة، تثير بالضرورة عدداً من الاشكاليات، خاصة في علاقة كل منها بعنصر الزمان، فقد سبق أن ربطنا الابداع والحداثة بالمستقبل، في حين حصرنا السلطة في اطار الماضي. وهذا الربط هو ما قد يثير اشكالية العلاقة بين الحداثة والماضي من جهة، وبين السلطة والمستقبل من جهة ثانية.

ان الحداثة والابداع، كما قلنا، حركة صوب المستقبل والحلم، فهي تحول مستمر وتغير دائب. بذلك فهي نقيض الثبات والجمود وسلطة الأمر الواقع والسائد والمألوف. انها نقيض السكون المتراكم الذي تحول مع تعاقب المراحل الزمنية المتراكمة الى هيكل سلطوي قائم ذي محتوى ايديولوجي متصلب يستقطب في فضائه الضيق جميع حركة الحياة ليعيد انتاجها بما يخدم واقعه ويكرس هيكله ويحمي نظامه القائم. بذلك لا يعود الماضي تاريخاً حياً متحركاً ومتغيراً، بل يغدو زمناً متحجراً وواقعاً متكلساً يدور على نفسه، يغدو قفصاً وسجناً وقيداً ثقيلاً.

ولأن السلطة من الناحية المنطقية، في اطار ما تم بيانه من علاقة ثنائية متلابسة، لا توجد بغير طرفها الاشكالي المقابل، اذ لا تقوم سلطة بلا متسلَّط عليهم ولا سيد بغير مسود، فلا يعقل أن يكون سجن الماضي كزمن ساكن فارغاً من التاريخ المحبوس فيه والمغلوب على أمره كحركة وفعل معارضين.

وغالباً ما تُجمع صورة النقيضين المتعارضين الماضي /زمن السكون والتاريخ/ زمن الحركة، في اطار مفهومي واحد اصطلح على تسميته «التراث». ويمثل هذا المصطلح العام عقدة الاشكالية بين سكون الماضي وحركة التاريخ فيه بحيث يصبح الرجوع الى التراث رجوعاً الى الماضي لا الى التاريخ، الى السكون لا الى الحركة. وفرق بين الرجوعين. اذ «ليس الماضي كل ما مضى. الماضي نقطة مضيئة في مساحة معتمة شاسعة. فان ترتبط، كمبدع، بالماضي هو أن تبحث عن هذه النقطة المضيئة»[٨]. وتلك هي حركة التاريخ التي ضمرت بفعل تكاثف الظلمات عليها ومن حولها حتى غدت في حجم النقطة. ولأنها «مضيئة» فهي في وضع اشكالي قائم مع ما حولها من واقع نقيض، تتوقع وجود العين التي ترصدها وتوسع من مجالها الضوئي، فينكسر بذلك طوق الماضي الزماني ليغدو التاريخ حركة متصلة مفتوحة على المستقبل دائماً، كما هي حتميتها وطبيعتها.

وبهذه الرؤية الكاشفة لعلاقة الماضي الساكن بالتاريخ المتحرك يخرج «التراث» من مفهومه السكوني الجامد الى المفهوم الحركي الحي، فلا يرتبط بالماضي فحسب بل يرتبط بحركة الحياة في كل زمان ومكان، ويغدو عنصراً من عناصر الخلق والابداع. من هذا الاطار المفهومي وحده تصير لكلمة «التراث» طزاجة لا تفسد وحياة لا تموت وحركة لا تركن للسكون. وبذلك يمكن فهم هذه الحقيقة التي يوردها أدونيس عن التراث حين يقول: «ليس التراث ما يصنعك، بل ما تصنعه. التراث هو ما يولد بين شفتيك ويتحرك بين يديك. التراث لا ينقل بل يخلق.

وعند هذا المستوى من الفصل بين الماضي والتاريخ وبين الحركة والسكون، يمكن اعتبار الحداثة التقاطاً للشرارة المحبوسة في رماد الماضي والانقطاع بها عن واقع الرماد المتراكم انطلاقاً بها كنقطة ضوء الى افق المستقبل، أي نقلها من سجن المعلوم الى فضاء المجهول ومن الواقع الى الحلم. وفي اطار هذا المعنى يصح القول ان «الحداثة انقطاع» وهكذا «تنفرد الحداثة اذن في توحيدها للماضي بالحاضر، وفي اعتبارهما حلقتين على مسار واحد، هو مسار قمع الانسان وتدمير طاقاته الروحية والفكرية الكامنة. ولا يبقى للحداثة، بهذا المعنى الا المستقبل».

(٥) كمال أبو ديب: المرجع السابق (فصول).

(٦) عبد اللطيف اللعبي: مجلة (كلمات).

(٧) أدونيس: الثابت والمتحول (3) صدمة الحداثة، دار العودة، ط 4 بيروت 1984 ص 297.

(٨) نفسه ص 313.

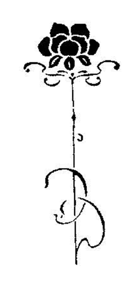
ولكن ما هو وجه الاشكالية في طبيعة العلاقة بين السلطة والمستقبل، ما دام المستقبل هو جهة الابداع والحداثة التي هي نقيض السلطة؟ وهل يمكن أن يكون المستقبل مساحة مشتركة بين السلطة والابداع، بين القيد والحركة؟

ان المستقبل من الناحية المنطقية هو نفي تام لوجود السلطة، بمعناها الواسع التي تستمد وجودها من شروط الواقع المنجز والمبني، أي الواقع الضامن لاعادة انتاجها، حسب النظرية الماركسية التي يناقضها ميشيل فوكو ويرى ما هو عكسها صحيحاً، أي «أن السلطة عنصر مؤسس في جهاز الانتاج، وليس الضامن لإعادة الانتاج. وهذا يعني أن السلطة في نظر فوكو غير منطقية الوجود، بل هي متصلة في وجودها كعنصر مؤسس بكل مساحات الزمن بما فيها المستقبل. وهو ما لا أراه لأنه يعطي السلطة قوة مطلقة يصادر بها على المستقبل وينفي، ضمناً، امكانية الطرف الاشكالي الآخر، الحرية والابداع، وقوته كطرف مقاوم نقيض في التخلص من سجن السلطة وشروط الأمر الواقع. وهذا نفي للمستقبل وحجر على مقدرة الابداع الانساني في التوجه نحوه أو في صنعه وبنائه. أما أن تكون السلطة ضامنة لاعادة الانتاج فقط، فيعني أن زمن السلطة الطبيعي هو الماضي وعملها التقليدي هو اعادة انتاج شروط الماضي التي بها تستطيع الاستمرار فترة أطول. اذن فماضي السلطة يقع أمامها، فهي تتجه دائماً اليه. أما المستقبل فزمن لا تعرفه السلطة ولا يعرفها، لأنه الزمن النقيض، زمن الحلم الذي لا يستقر واللحظة الهاربة أبداً، لأنه الزمن المحرك والمتحرك والذي وظيفته الأبدية تغيير شروط الواقع ومناهضة السلطة وخلخلة السكون. انه «مستقبل حلمي، جنيني، لا ملامح له، مستقبل تصنعه اللهفة فقط، ولا ضمان على الاطلاق لمجيئه «ولئن يكن في هذا الرأي ما يوحي بالعدمية والانفلات من حتمية التاريخ التي من ضمنها» واقعية الحلم، ان جاز التعبير، أي قابليته للتحقق، فإن ذلك بسبب انبثاقه (الرأي) أصلاً من شروط ظلامية متكاثفة في الواقع الراهن يصعب معها تصور البديل أو النقيض متحققاً، وان أمكن تصوره نظرياً. وفي هذه النقطة بالذات ينتمي هذا الرأي (رأي كمال أبو ديب) الى اطار رؤية ميشيل فوكو لتكنولوجيا السلطة المعرفية حسبما تم بيانه آنفاً.

اننا وان نرض بترك الطريق مفتوحة وممتدة أمام هاجس الحلم، فليس معنى ذلك أن نهاية الطريق هي الحلم نفسه، كجناحين، أو كقوة نعيد بواسطتها صياغة الواقع، والا دخلنا في التجريد المغلق وفي الدائرة السلطوية المعكوسة (اللاسلطة) أو «اللاشكل» حسب تعبير أبو ديب نفسه. وانما ما ينبغي أن نهجس به، عن طريق طاقة الحلم نفسها، طريق الرؤيا، هو واقعية الحلم وقدرته على التشكل والتحول الى واقع ينتفى فيه واقع السلطة بمختلف مظاهرها، وتنتهي بذلك معاناة البشرية الطويلة باقامة مجتمع انساني تنتفي فيه مجمل مظاهر الصراع البشري، لكي تدخر طاقته لتعزيز قوة الانسان وقدرته في مواجهة الطبيعة والكون وتحقيق قدر أكبر من الحرية للانسان باتساع سيطرته على الطبيعة وهو ما التفت اليه اللغوي الأمريكي تشومسكي N. CHOUMSKY في النقد الذي وجهه الى نظرية فوكو في السلطة حين حدد مهمتين لا يجوز اغفالهما: احداهما «ان نتخيل مجتمعنا في المستقبل يمتثل لمقتضيات الطبيعة البشرية في حاجته الى العدالة، والتطور الذاتي، والعمل الابداعي، وأن نفهم هذه المقتضيات على نحو أفضل»[13]. وعند هذا المنعطف الحضاري بالذات تنطلق من جديد طاقة الحلم اللامتشكلة من واقعها الانساني المتشكل في رحلة جديدة لتواجه سلطة أكبر هي سلطة الطبيعة. ولكن قبل ذلك على طاقة الحلم أن تحقق واقعها التشكيلي الأول المتمثل في «مجتمع انساني فاضل»، على الرغم مما يراه فوكو حين يعتبر ذلك «المجتمع المتخيل هو مشروع طوباوي».

---

(٩) نفسه.
(١٠) كمال أبو ديب (فصول).
(١١) فوكو (فصول).
(١٢) كمال أبو ديب.
(١٣) فوكو (فصول).



النقد والنقديّ الفاعل في كتابات عبد الكبير الخطيبي

مصطفى الكيلاني



كيف يستقلّ النقد عن الشعر، ثمّ يعانق الشعريّ النقديّ في أعمال عبد الكبير الخطيبي؟

تتمرّد كتابات الخطيبي الأدبيّة والنقديّة منذ «الذاكرة الموشومة»[1] و«الاسم العربيّ الجريح»[2] على مسبقات الموروث والآخر معاً، تتشظّى في حلبة الصراع الفكريّ دون أن تفقد تمحورها الّذي يحمل ظلال عَهْدِها المُتَقادِم وتتجمّع الصّورة في عشق بدائيّ هو انفتاح الذات على محيطها العميق تخوض فيه لعبة موتها الفاعل. فما الّذي يُنَزِّل الاسم الجامع منذ البدء بين وَظِيفَتَيْ الإبداع والنقد ضمن موقع يستقطب أشياء العالم بوعي زمنيّ حادّ ومأساة كينونة مُشَرَّدَة؟ إنّه الحنين يخترق بعنف اللحظة الهاربة نسيج الاسم المُتَشَكِّل في رحلة لا تتوقّف، هو حنين ينزرع في تجاويف الاسم كأنّه الدّم أو النسغ يشحن الذات ـ المشروع وهي تخوض رحلة تشرّدها، وهو حنين ينطلق من زمن ويبحث عن زمن قد يبدو ماضياً لا يستقرّ في حدود ماضيه أو مستقبلاً لا يغرق في مطلق النسيان ولا يدع الذاكرة تتضخّم بالانفتاح الكامل على الخارج خوفاً من الانجذاب إلى السطح المُخادِع. وكأنّ الخطيبي حريص على أن يُغْرِق هذا الاسم في دفق الحنين إلى ما ينبغي أن يكون مروراً بهذا الّذي كان وتمضّي والّذي يكون ثمّ ينهدّ في زحمة المفقود المتّسع، هو اسم جريح يَبْتَغِي وجوداً متفرّداً في وضعيّة محدّدة. ولأنّ الدزاين عند هيدغر مقترن بالموقع في العالم باعتباره مفهوماً أنطلوجيّا يعني بناء لحظة مُؤَسِّسة للوجود في العالم فقد كانت رحلة الخطيبي لا تختلف عن الفكرة القائلة بأنّ العالم هو صفة الدزاين ذاته[3]، وإذا به يعتق الفكر الهيدغريّ بعد إيمان عابر بعقلانيّة متسلّطة لم يتخلّص من مجمل آثارها في أوّل أعماله النقديّة[4]، فَتُشَدُّ فرديّته إلى الوضع وينزل بالمطلق الميتافيزيقيّ القديم إلى «الآن» والـ «هنا» دون تغييب للزمن الّذي كَانَ ودُونَ نَفْي للصيرورة حيث المشْرُوع يتواصل من غير أن يكتمل. . ألا يجوز القول: إن اسم الخطيبي شبكة وظائف يمكن حصر دلالتها الكبرى في الحسّ المرهف «بمسألة المغايرة والاختلاف»؟[5] وهل لاختلاف الخطيبي استراتيجيّة محدّدة؟ لئن اتّجه محمّد عابد الجابريّ إلى نقد العقل العربيّ من

(*) قُدِّم هذا البحث في الملتقى الشامن لابن رشيق في النقد الأدبي بالقيروان، الذي انعقد أيام ١٢ و١٣ و١٤ مايو ١٩٨٩

(١) Abdelkébir Khatibi- «La mémoire tatouée- Roman Denoel 1971, 10/18 1979.

(٢) Abdel Kébir Khatibi- «La blessure du nom propre»- Denoel 1974.

(٣) Martin Heidegger- «L'être et le temps»- n. r. f. Gallimard 1964.

(٤) Abdel Kébir Khatibi. «Le roman Maghrébin, Maspéro- 1968.

(٥) الاستعمال لكمال عبد اللطيف في كتابه «التأويل والمفارقة (نحو تأصيل فلسفيّ للنظر السياسيّ العربيّ) المركز الثقافيّ العربيّ ـ ط ١: ١٩٨٧ ـ ص: ١٣٠.

الداخل بحثاً في «آليّة التفكير من أجل إبراز ميكانيزماتها ونظمها والبرهنة القاطعة على ضرورة تجاوز ما يرتدّ في فكرنا الحالي إلى عصر التدوين الأوّل»[٦] وانصرف عبدالله العرويّ إلى الماركسيّة التاريخانيّة استناداً في الأساس إلى لينين وغرامشي، فقد نظّر الخطيبي للنقد المزدوج «وسار في درب نيتشه وهيدغر ودريدا مع الاستفادة الواضحة من نظريّة التحليل النفسيّ، وهو بذلك يتّبع نهج السؤال ويعود إلى فلسفات ما بعد العقلانيّة الغربيّة وينقد تاريخ «نسيان الكينونة» ويتمرّد على موروثات المركز العقلانيّ ويسعى إلى التحرر من ثنائيات تفكيره في مغامرة جديدة ترحل إلى داخل الكيان العربيّ من موقع مغاربيّ في الأساس. إنّ مشروع الخطيبي الحداثيّ يقارب مشاريع محمّد أركون ومحمّد عابد الجابري وعبدالله العروي في الاختلاف عن الآخر الغربيّ إلاّ أن حداثة العقلانيّة العربيّة بملامحها التراثيّة والتاريخانيّة والتفكيكيّة في مستوى الإجراء فحسب لا تقنعه، فيبحث عن «عقل آخر»، مُتَخَيَّل فاعل لا يعدم عقله المفتوح ولا يحمل في الجذور سلطة قمعيّة ممكنة، هو عقل لا يتموضع في نماذج تتكرّر ولا يحيل على مراجع فكريّة جاهزة. وكأنّنا عند قراءة الخطيبي الناقد والمُبْدِع نقيم بعض الجدل بين قُطْبَيْ التيّار الحداثيّ المعاصر في الثقافة العربيّة، هما العقلانيّة وما بعد العقلانيّة أو نقدها لتجاوز سلطة الدليل الواحد. وسنحرص بالتوقّف عند «في الكتابة والتجربة»[٧] و«الاسم العربيّ الجريح» و«المناضل الطبقيّ على الطريقة التاويّة»[٨] على توضيح بعض الملامح الفكريّة في تجربته النقديّة أساساً.

١ ـ المشروع النقديّ الأوّل:

يتّضح لنا عند تفكيك عبد الكبير الخطيبي ضمن «في الكتابة والتجربة» أنّ الانطلاقة كانت من العقل الغربيّ في الفكر النقديّ المعلم والأدوات التي بها أُنْجِزت قراءة الأدب الروائيّ المغاربيّ. وقد أفضى التزامه بذلك المنهاج إلى نتائج بدأت في تقويض المهترىء. فبيّن إلى جانب مَبْحَثِ محمّد فريد غازي في القصّة والرواية في تونس[٩] أنّ الشائع في الدراسات النقديّة المكتوبة بالعربيّة يدعم الموقف الأيديولوجيّ المسبق على النّص الأدبي. وإذا الأدب العربي في القراءات النقديّة السائدة إلى الستّينات من هذا القرن نماذج متكرّرة حبيسة نظريّة الانعكاس التقليديّة، أهملت النصّ ولاذت بمطلق المفاهيم. إنّ مشرُوعَيْ الخطيبي وفريد غازي متقاربان فإن التزم الأوّل بالبحث في الرواية المغاربيّة واهتمّ الثاني بالأدب التّونسي، فالناقدان يكتبان بالفرنسيّة عن خصوصيّة أدبيّة تجاوزت إلى حين قضيّة ازدواجيّة اللّغة ويتّبعان منهاجاً أكاديميّاً لا يحيد في الظاهر عن منظومات العقل الأُحَاديّ المفهوم والنتيجة، يطرحان الأسئلة ويُقَسِّمان الأجوبة للوصول من جديد إلى مركز الانطلاق ولكن بين البدء والخاتمة تخريجات لا تمتّ بصلة إلى ذلك العقل بل هي بذور أولى تحمل صفات التميّز الحضاريّ وتهدف إلى تأسيس بديل نقديّ. إنّ الواضح في محطّة عبد الكبير الخطيبي النقديّة الأولى إقراره شأن فريد غازي لمفاهيم قرائيّة جديدة في النقد العربيّ تُعِيد للنصّ مَجْدَه المقبور وتُنَزِلُه في سياق أدبيّته دون التخلص كليّاً من تأثيرات الإسقاط المنهجيّ السائدة في مدارس النقد التقليديّة. وينطلق النصّ الأوّل النقديّ للخطيبي من المسألة اللغويّة كما طُرحت بعد المستجدّات السياسيّة في بلدان المغرب العربيّ خلال الستّينات: «والآن بعد أن تبدّل الظرف الدولي وحُلّت مشكلة شمال إفريقيا فإنّ الكتّاب المغاربة المُعَبِّرين بالفرنسيّة يحسّون أنّهم سرقوا بعض الشيء بعد أن كانوا مبجّلين. إنّهم يشعرون بالعار... فهل يتحتّم قبول تلك الظاهرة الّتي تنبّأ بها ألبير ميمي منذ اثنتي عشرة سنة وهي «النضوب الطبيعيّ للأدب المُسْتَعْمَر»[١٠] وتُفضي قضيّة الازدواجيّة إلى مجادلة الفكرة السائدة في نقد الرواية المغاربيّة الناطقة بالفرنسيّة الّتي مفادها أنّ هذه الرواية تنتمي إلى أدب «يشهد» على مجتمع «شمال إفريقيا»[١١]. ومفهوم «الشهادة» في هذا السياق مُنْبَعِثٌ من «علم اجتماع أوّلي» تجاوزه النقد الغربيّ في غضون الستّينات، فبدأت فرنسا تستقبل البنيويّة بعد أن قطعت الدراسات اللّسانيّة فيها خطوات هامّة. ذلك ما دفع بالخطيبي وهو في أشدّ الاتّصال بالثقافة الفرنسيّة عامّة إلى رفض «نظريّة الانعكاس» والتعلّم من رولان بارط وغيره من النقّاد ممّن أعادوا طرح قضيّة الشكل والمضمون التقليديّة بمفاهيم بنيويّة مستحدثة[١٢] كَأَنْ

---

(٦) المرجع السابق ـ ص: ١٢٩.

(٧) عبد الكبير الخطيبي «في الكتابة والتجربة» ترجمة محمّد برّادة ـ دار العودة ـ بيروت ـ ط ١: ١٩٨٠.

(٨) عبد الكبير الخطيبي «المناضل الطبقيّ على الطريقة التاويّة» شعر ـ ترجمة كاظم جهاد دار توبقال للنشر ـ ط ١: ١٩٨٦.

Le lutteur de classe à la manière tqoiste paris- sindbad 1976.

(٩) M. Farid ghazi- «Le roman et la nouvele en Tunisie- M.T.E. 1970.

(١٠) عبد الكبير الخطيبي ـ «في الكتابة والتجربة» ـ ص: ١٤.

(١١) المصدر السابق ص: ١٦.

(١٢) يقول الخطيبي في الصفحة ١٦ من المرجع السابق الذكر: «لقد أصبح النقد الحديث متوفراً على عناصر دقيقة نسبياً تُمَكِّن إلى حدّ ما من تحديد قيمة العمل الأدبيّ. وسواء اعتمدنا على المنهج الفينومولوجي أو على التقنيّات البنيويّة أو على النظرية الماركسيّة فإنّه لم يعد ممكناً الاكتفاء بدراسة المضمون.

نَبْحَثَ في المكتوب أو الكتابة بتحويل وجهة القراءة فنرحل داخل التركيب النّصيّ دون فصله عن المجتمع والموقف السياسيّ. وإذا النّصيةمن أهمّ المداخل النظريّة الجديدة الّتي اعتمدها الخطيبي مُبَكّراً في قراءة الرواية المغاربيّة، وهي نصّية أبعد من أن تكون بدائيّة التمثّل والاكتشاف بل هي نتاج اطّلاع واسع على أمّهات الكتب النقديّة الغربيّة في الستّينات من هذا القرن، تستفيد من المنهج اللغويّ البنيويّ وعلم الاجتماع الأدبيّ القلدمانيّ ونظريّة اللعب والاستخبار والسبرنيطيقا، وعند ذلك تصبح الكتابة جزءاً ملتحماً بالمضمون وليست أداة لتبليغ مضمون مّا. ولا يقتصر الخطيبي في عمله النقديّ الأوّل على سرد المقولات النقديّة العامّة المستجدّة بل يثير أيضاً إشكاليّات مختلفة: كيف نؤسّس ثقافة وطنيّة؟ ما هو وضع الرواية المغاربيّة الخاصّ؟ كيف تظهر «البنية الأدبيّة التحتيّة» في اتّصالها بالمشكلات اللغويّة؟ ما هو وضع الكاتب الاجتماعيّ؟ ما هي اتّجاهات الرواية المغاربيّة؟ كيف تطرح إشكاليّة المثاقفة في هذه الرواية؟

اتّضح للخطيبي أنّ تأسيس ثقافة وطنيّة يستلزم قراءة من الداخل[13]. ولَكِنْ كيف يمكن لجنس دخيل على الأدب المغاربيّ أن يؤسّس ذاته المُسْتَقِلّة؟ فتبيّن له أنّ الرواية المغاربيّة المكتوبة بالعربيّة تختلف في نظام تطوّرها عن الرواية المكتوبة بالفرنسيّة إذْ قطعت الثانية أشواطاً في تعميق الرؤية الإبداعيّة، وتُعَدُّ الجزائر أهمّ موقع لها في حين لم تبلغ الأولى مستوى الإبداع الروائيّ لما يُكْتَبُ بالفرنسيّة وتُعَدُّ تونس والمغرب الأقصى مَوْقِعَيْنِ هامَّيْنِ لها. وبهذا الاختلاف في الوجهة بَدَا كتّاب الرواية بالعربيّة أقرب إلى الأدب في المشرق العربيّ في حين ظلّ كتّابها بالفرنسيّة مشدودين إلى الثقافة الغربيّة والفرنسيّة منها على وجه الخصوص. ومهما يَكُنْ فقد كانت الرواية المغاربيّة المكتوبة بالفرنسية والعربيّة مجالاً لطرح قضايا المثاقفة والتمزّق والتمرّد[14]: «ماذا تعني الرواية بالنسبة لنا نحن المغاربة، الآن، سنة ١٩٦٨، أي في عهد تصفية الاستعمار؟»[15]. وبهذا السؤال يتّضح لقارىء النّص النقديّ أنّ كاتبه لا يريد بالنقد صياغة عمل وصفيّ يكتفي برسم الشكل المُتَمَظْهِر ويقف عند حدود الثنائيّات وجداول الإحصاء واستخراج الوحدات أو التمفصلات في انكشافها واحتجابها، ولكنّه ينطلق من البناء الخاصّ إلى المجال الحضاريّ ليفتح النّص على المناخ المجتمعيّ والسياسيّ والعالميّ. ويسعى إلى تحديد موقعه ضمن الصراع القائم بين تيّارين هما القوميّة والكونيّة[16]. ولئن دعا أصحاب التيّار الأوّل إلى «الالتزام بسير التاريخ» والتقيّد «بالإطار القوميّ» فقد ذهب دعاة التيّار الثاني إلى «تجاوز القوميّة الثقافية والإسهام في الكونيّة مع تقبّل الرواية في اكتشافاتها الحديثة وتركيباتها الطلائعيّة»[17]. ويلتقي التيّاران ـ في نظر الخطيبي ـ ضمن هدف واحد هو الحرص على تأسيس «ثقافة وطنيّة أصيلة» لا تنفصل عن الحضارة العصرية[18].

إنّ قضية الجنس الروائيّ الّذي ينتقل من مناخه الأول إلى البيئة العربيّة المغاربيّة ليحمل أوجاعها وأمراضها يفترض قراءة نقديّة تستفيد من مناهج النقد الروائيّ الغربيّ وتحرص في الآن على إبراز خصوصيّات الواقع الإقليميّ... وإذا كان لوسيان غولدمان يدعم فكرة التشابه القويّ بين البنية الداخليّة للأعمال الأدبيّة وتطوّر الرأسماليّة الغربيّة ويَشُدُّ الرواية باستمرار إلى أحضان البورجوازية، الطبقة الاجتماعيّة التي ولّدتها ويربط البنية الاقتصاديّة بالمُتَخَيَّل عبر وسائط متعدّدة، فإنّ الخطيبي يعتقد أنّ الرواية المغاربيّة لا تخضع لهذا النهج في التفسير إذ تعترض الروائي مجموعةٌ من الأزمات منذ ١٩٤٥ تقضي عليه بالبقاء رهين «الوسواس السياسيّ» الذي يُوَلِّد في كتابته مُجْمَلَ الموضوعات.[19]. وقد تزداد الحيرة ويتعمّق هذا الوسواس في النصوص الروائيّة الناطقة بالفرنسيّة لتَعَرُّضِ أصحابها إلى عديد المآزق: «إنّ هذا الوسواس السياسيّ يشوّش التماسك الداخليّ للرواية المغربيّة ومن ثَمَّ يلزم تحديد أهميتها حسب الموضوعات وتطوّراتها..»[20] ويجمع الخطيبي في هذا السياق بين القراءة الموضوعاتيّة والدراسة التاريخيّة ليستخلص ثلاثة اتّجاهات روائيّة كبرى: «الرواية الإتنوغرافية المُهتَمّة بوصف الحياة

---

(١٣) وورد في الصفحة ١٨ من المرجع السابق: «وقد يبدو نموّ جنس أدبيّ مثل الرواية في المغرب نموّاً مصطنعاً مادام لا يلبّي حاجة تستشعرها شعوب المغرب، بل هو ناجم عن أسباب خارجيّة تتمثّل في أنّ مسألة شمال افريقيا كانت ضمن جدول أعمال النشاط الدوليّ وفي كون اليسار الفرنسيّ قد أغدق تشجيعاته على المثقفين المغاربة...»

(١٤) احتدّ طرح هذه القضايا فيما بين ١٩٤٥ و١٩٦٢، ورد هذا في الصفحتين ٢٠ و٢١.

(١٥)المصدر السابق ـ ص: ٢١.

(١٦)يستدلّ الخطيبي في التدليل على التيّار الأوّل بمحمّد زنيبر الذي يقول في مقال عنوانه: «التجربة الثقافيّة بالمغرب» نشرته جريدة ليبراسيون ـ الرباط: ١ يوليو ١٩٦٥: «إنّ الكاتب الملتزم بِسَيْر التاريخ هو القادر حقيقة على تحمّل أعباء الحريّة المفهومة في هذا الإطار القوميّ الثوريّ..» ص: ٢١ من المرجع السابق الذكر.

(١٧) المصدر السابق ـ ص: ٢٢.

(١٨) المصدر السابق ـ ص: ٢٢.

(١٩) المصدر السابق ـ ص: ٢٨.

(٢٠) المصدر السابق ـ ص: ٣١.

اليوميّة» ورواية «التقاء ثقافَتَيْن» و«الأدب المناضل المُستوحى من حرب الجزائر». وهذه الاتجاهات الثلاثة في القراءة التاريخيّة تتنزّل في فترات ثلاث تمتدّ الأولى من ١٩٤٥ إلى ١٩٥٣، والثانية من ١٩٥٤ إلى ١٩٥٨، والثالثة من ١٩٥٨ إلى ١٩٦٢. أمّا اتّجاهات الرواية تبعاً للقراءة الموضوعاتيّة فإنّها تستقرّ في أربعة مسالك: «الرواية الإتنوغرافيّة» و«الرواية التاريخيّة المُتّجهة صوب الماضي» و«الرواية النفسانيّة» و«الرواية الشعريّة». ويبحث الخطيبي أيضاً في «البنية التحتية الأدبية» و«المشكلات اللغويّة كالوضع الاجتماعيّ والاقتصاديّ للكاتب» و«دراسة الميكانيزم الاقتصاديّ للأدب كالإنتاج والاستهلاك والانتشار. ويُقدّم إحصاء عامّاً لمجمل الإنتاج الأدبيّ المغاربيّ فيما بين ١٩٤٥ و١٩٦٢ ليُثْبت انخفاض الإنتاج الروائيّ المغاربيّ منذ ١٩٦٢ والارتفاع المتزايد للمحاولات النقديّة والأيديولوجيّة. ولعلّ من أهمّ القضايا المطروحة في هذا الكتاب «المثاقفة» والمقصود بها في الرواية المغاربيّة وصف الحياة اليوميّة مضافاً إليها الآخر، وتُفْهَمُ وَضْعِيَّةً صراعيّةً وانتقاليّةً من بنية مجتمعيّة إلى بنية أخرى. [٢١] كالخيبة والسخريّة في أدب عليّ الدوعاجي و«اجتثاث الأصول» والشعور بالتمزّق عند جان عمروش وألبار ميمي. إلاّ أنّ القلق لا يغرق في الفضاء الميتافيزيقيّ ويتقيّد بتاريخ معيّن. إنّ القلق وإن تعدّدت ألوانه ـ يقترن بمجتمع ويفصح عن رفض كامل للنظام الاستعماريّ ولذلك المجتمع التقليديّ. [٢٢]

* إنّ بدايات عبد الكبير الخطيبي النقديّة في هذا الكتاب لا تستقرّ في منهاج محدّد ولكنّها التجميع النظريّ يحاول به صاحبُه أن يُلِمّ في موضع واحد بمختلف الاتّجاهات النقديّة الغربيّة سعياً إلى تأسيس استراتيجيّة اختلاف متفرّدة. إلاّ أنّه ظلّ يَتَنَقَّل في كثير من الاضطراب بين مختلف المفاهيم النّصيّة الجديدة وعلم الاجتماع الأدبيّ والثقافيّ وعلم النفس التحليليّ..

* وتبدو انطلاقته في درب المغايرة والاختلاف قائمة في صميم التاريخ بمفهومه الظاهراتيّ، فلم يتّبع بَعْدُ سبيل الحفر في الذاكرة ولم يخترق مجال الذاتيّ.

* ولم تكن النصيّة في هذا الكتاب بيّنة الأبعاد الجسديّة والذاتيّة، ولكنّها مقاربة للنصّ تحلّق في فضائه دون الغوص في قِيعَانِ سَوَادِه، هي ضرب من التمثّل الميتافيزيقيّ القديم يتقنّع بالموضوعاتيّة والتصنيف والإحصاء.

* ولا شكّ أنّ المنهاج المُتَّبع ـ وإن تردّد بين شتّى الاتّجاهات النقديّة ـ يستمدّ جلّ ملامحه من عقلانيّة المركز الغربيّ، يُقَارِبُ الخاصّ دون النفاذ إليه ويميل إلى الإجراء في تمظهره الإحصائيّ أو التقريريّ، يُثْبِتُ الموجود وقلّما يعلّل وجوده ليبحث في السبب أو الأصل. وكأنّ الاسم في خضمّ هذا الكتاب يستعدّ لخوض رحلة الوجود المُتَفَرِّد.

٢ ـ المشروع الثاني: النقديّ المُبْتَدَأ في دروب المُغَايَرة والاختلاف:

تَحْصُلُ النَّقْلَة في فكر عبد الكبير الخطيبي النقديّ منذ اللّحظة الّتي بدأ فيها يستقرىء المُهَمَّش في التراث والمجتمع والسياسة، وهي رحلة جديدة في المكتوب بمدلوله الواسع، وإذا المَثَلُ والوضوء والتسبيح والخطّ والوشم والحكاية الشعبيّة نصوصٌ تختلف في أجهزتها الدلاليّة عن النصوص المتعارفة. ويتّسع عند ذلك فضاء الكتابة ليشمل المكتوب بالحرف والشكل واللون والنقطة... إنّ هذا الضرب من الكتابة المُتَّسِعة يهدف إلى إعادة قراءة الجسد العربيّ رجوعاً إلى التراث الثقافيّ الشعبيّ في المغرب العربيّ. ويتّبع الخطيبي في هذه القراءة درب «النقد المزدوج» بالجمع بين نقد المفهوم اللاّهوتيّ للجسد العربيّ من ناحية ونقد المقاربات الإتنولوجيّة الّتي تتعامل مع الثقافة الشعبيّة تعاملاً خارجياً ومُتَعَالِياً من ناحية ثانية[٢٣]. ويتعمّق مفهوم «النقد المزدوج بالتداخل الدلائليّ»[٢٤]، وتتوسّع الشبكة الدلاليّة بالموسيقى والمكتوب والمرسوم. وبهذا التداخل الدلائليّ يسعى الخطيبي إلى رفض الدليل الواحد الّذي يُطْلِقُ نفوذه الكامل على الأدلَّة الأخرى فيتجاوز بهذا الكتاب النقديّ السبل المعلومة ويمتزج النقديّ بالشعريّ. [٢٥] ولم يكن موقفه النقديّ في «الاسم العربيّ الجريح» مُوَجَّهاً فحسب إلى خلخلة الموروث من المفاهيم القِرائيّة بل يُرَاد به أيضاً تحرير الذات من مركزيّة العقل الغربيّ، فأصالة الخطيبي بشهادة رولان بارط «ساطعة» بدخيلة عِرْقِه، صوتُه مُتَمَيِّزٌ حَتْماً، ومن ثَمَّ فهو منفرد حَتْماً

---

(٢١) المصدر السابق ـ ص. ٦٧.

(٢٢) وقد تكتمل صورة هذا الرفض في «الماضي البسيط» لإدريس الشرايبي. ورد في الصفحة ٧٩: «إنّ الكراهيّة عند الشرايبي هي في نفس الوقت تمرّد وفزع أحشائي والاحتقار عنده صرخة طويلة من الساديّة الواعية».

(٢٣) مقدّمة محمّد بنّيس لترجمة «الاسم العربيّ الجريح» ـ دار العودة بيروت ـ ط ١: ١٩٨٠.

(٢٤) التداخل الدلائليّ (Intersémiotique) مصطلح يوظّفه رومان جاكبسون.

(٢٥) يقول محمّد بنيس في مقدّمته: «كتابة قلبيّة تعطي للنصّ نصّاً إبداعيّاً متعدّد الدلالة لا يتراجع عن ممارسة الكتابة كلعبة تخرج على المنطق فيما هي داخله، تسائل الذات فيما هي تقارب الموضوع. أليست ذات الخطيبي هي الكتابة؟».

لأنّ ما يقترحه بشكل مُفارِق هو استرجاع الهويّة والفرق في آن مثل هويّة معدن خالص، متوهّج، تُرْغِمُ أيّاً كان على قراءتها كَفَرْقٍ. .»[٢٦]. ولئن استفاد الخطيبي من «المشروع» الدلائليّ» الّذي كان بارط من بين مُؤَسِّسيه فقد استقلّ انطلاقاً منه عن المركز الإيديولوجيّ الغربيّ وحارب فيه مقولات الكليانيّة الّتي شحنت الفكر الغربيّ منذ أرسطو، فقاوم بعنف الوعي المُتَيَقِّظ النماذج الفلسفيّة وليدة تاريخ «نسيان الكينونة» وتسلّح بفلسفات نيتشه وهيدغر ودريدا بالخصوص. وتفاجئنا هندسة الكتابة الجديدة بذلك التمازج العجيب بين المكتوب الموزّع في خطوط نموذجيّة متعارفة وصور أشكال تخترق عديد الصفحات كـ «خمسة تونس» المتكوّنة من «أضلاع المارو» والتشكيل الخطّي بـ «لا» وصور مختلفة لأجساد نساء وأعضاء أجساد موشومة وغُوريّات مخيطة تشبه المهبل وخطوط لحروف عربيّة منها الكوفيّ والفارسيّ والديوانيّ والثلثيّ والنسخيّ والأندلسيّ المغربيّ، فيهتزّ فضاء المكتوب لتكتسح اللذّة ـ في مرجعيّة تستند إلى بارط أساساً[٢٧] ـ مختلف اتّجاهات الحرف، وينهدّ الدليل الواحد ممثّلاً في السطر حبيس الخطّ الأفقيّ لتتولّد أشكال وَطَيّات وانحناءات تشحن بياض الورقة بشعريّ عميق يتفتّح في غمرة تدفّقه عالماً مكتظّاً بألوان عجيبة من الإيقاع. وبهذه النقلة تحاصر سلطةُ المتعة سلطةَ الدليل الواحد، ويكون النّص عند ذلك مُولِّداً للمعرفة وليس مصبّاً لمواقف مسبقة، هو جسد أو يشبه الجسد لأنّه مكتوب ينغمس جلّه في الظلّ المُتَلَبِّد وينكشف قليله فوق الخطّ المرئيّ وَيُقْرَأُ في مَحَلٍّ يشبه غيبوبةَ المُلْتَذِّ أو يُقرَأ كما يباشر جسدٌ جَسَداً يَشْتَهيه. وإذا كانت المتعة نتاج التَلَقّي أي الانفتاح الّذي يُولِجُ نَفْسَ المتلقّي في دَفْقِ المُتَرَجْرِج أو المُرْتَعِش فإنّ السلطة الموروثة بمدلوليها التراثي اللاهوتي والغربيّ الأرسطوي تنهدّ قلاعها في عهد سلطةٍ جديدة تُعيد الجسد المُشَرَّدَ إلى بدائيّته الفاعلة. وليس للخطيبي وهو يُقدِم على فَكِّ الأطواق الموروثة والدخيلة إلاّ أن يُعيدَ النظر في المعرفة واللّغة ممثّلة في الكتابة فيتّسع النصّ، ليشمل مختلف التعبيرات بعيداً عن مُتَعارَف الأجناس في الكتابة الأدبيّة المعاصرة ذات الحضور الرسميّ. ويتعمّق جرح الاسم الذي تبدّت بعض ملامحه في الدراسة النقديّة الأولى ويلتجىء إلى لغة المجاز لاستكناه البعد الشعريّ في اللّغة والسعي إلى فكّ الأطواق الموروثة. ويتبيّن له شأن نيتشه وهيدغر بالخصوص أنّ الانفلات من سلطة الدليل الواحد لا يكون إلاّ في اللّغة وبها ويستلزم الخروج على الأصل الواحد التوغّل في التراث الشعبيّ ليستخلص منه أدوات البناء الجديد وعناصره ويرفض تراث النخبة القائم على بُنَى مهترئة حان الوقت لنسفها كي يُحَرَّر المكبوت والمقموع من سجن المكتوب الرسميّ. فلم يعد «الاسم» كما هو الشأن في الدراسة الأولى رفضاً للآخر وتشبّثاً مطلقاً بالأصول بل هو موت في الآخر وإبحار في السؤال وتقويض للأصول الميّتة بالفصل بين القامع والمقموع، بين الدليل الواحد بمراجعة اللاّهوتيّة وتعدّد الدلائل بروافده الأنثويّة الغارقة في القدم: «إنّ النّص هو مجال الدوران السرّي لحثّ الفعاليّات المُميتة لمصيرنا وما يحدث داخل الجرح، بين الجرح والاسم الشخصيّ. هو تدوين الاسم الأورفيوسيّ، مُقَطَّعاً غير أنه متبخّر في ذاته الموسيقيّة مسلماً للإفراط، ولكنّه إفراط مقنّع هو نفسه داخل توافق عنيف مع الطبيعة».[٢٨] وإذا كان الاسم الدالّ على الهويّة لا ينحصر في الكشف عن الأنا أي البقاء سجين دائرة مغلقة فإنّ النّص مجال حركيّ لا يمكن تحديد «لانهائيته» في التجريد. فالنّص هو ضرب من اللاّوثوق الفاعل لأنّه يحمل المعنى ويتوالد فيه المعنى دون أن يستقرّ في وضع نهائيّ. وهذا الانفتاح النّصيّ لا يُدْرَكُ نسبيّاً إلا بالتوقّف عند طبيعة الكتابة الّتي هي قائمة في الأساس على جذور أسطوريّة بل إنّ بنية النّص الخفيّة تقارب بنية الأسطورة، وتبدو الكتابة بتجلّياتها المختلفة حيّزاً يجمع بين النّص والأسطورة. وبهذا المفهوم المنفصل عن سابقه ننتقل من قراءة أفقيّة إلى قراءة حفريّة تُفَكِّكُ لمحاولة الكشف عن المُعَمّى عكس ما هو شائع في التفكيك الشكلانيّ الّذي يقصد به وصف التركيب كما تُفَكِّكُ وَتُرَكِّبُ «وحدات بنيويّة لدمية روسيّة. .»[٢٩] إنّ توجّه الخطيبي التفكيكيّ الّذي يتنزّل ضمن محور التداخل الدلائليّ يُحيلُنا بوضوح على جاك دريدا الّذي يكشف في مجمل أعماله النقديّة[٣٠] عن ميتافيزيقيّة الدليل الواحد والاستبداد الغربيّ مُمَثَّلاً في اللوغوس و «التعارضات» المألوفة كالدالّ والمدلول

(٢٦) عبد الكبير الخطيبي ـ «الاسم العربيّ الجريح» ترجمة محمّد بنيس ـ دار العودة ـ بيروت ط ١: ١٩٨٠ من الصفحتين: ١٣ و١٤.

(٢٧) يقول الخطيبي في مقدّمة «الاسم العربيّ الجريح» يعرّف الكتابة: «في أيّ لحظة تختطف المعرفة من طرف نصّ، كتابة؟ هناك صلة المعرفة بالكتابة، ومن خلال هذه الصلة يتطابق اضطراب ملبّد ومتعة تأمّلية مع فنّ الحياة. . كيف يمكنّ أن نؤسّس سلطة المتعة؟ إنّنا نستعير هذا التعبير ـ سلطة المتعة ـ من رولان بارط الذي يدين له جيلنا بوضوح!!(ص: ١٩).

(٢٨) المصدر السابق ـ من الصفحتين: ٢٠ ـ ٢١.

(٢٩) المصدر السابق ـ ص: ٢٢.

(٣٠) Jacques derrida: - L'ecriture et la différence- Ed du seuil 1967.
- De la grammatologie - Ed de minuit 1967.
- La dissémination - Ed du Seuil: 1972...

وكـالعقـل والمحسـوس وكـالـوجـود والعـدم، وكـالحضـور والغياب. . . فتختلف هويّة الخطيبي عن «الهويّة» بمضمونها العِرقيّ، ويصبح السؤال منذ حدوث النقلة في تجربته النقديّة نـابعـاً من «نحن» الضمـير الّـذي لا يعني مسبق الفكـرة اللاّهوتيّة أو التراث بـاستبداده الفئويّ ونفيه الشنيع للوجود الشعبيّ. فبـديهيّ أنْ يُغـايِـرَ «نَحْن» الآخـر دون أن يكـون سيادة مطلقة للاسم القامع: «هل نحن يونانيّون؟ هـل نحن شرقيّـون؟»[٣١]. وإذا كانت الإجابة لا تسير في أيّ اتّجاه من المعبرين المنصوص عليهما في السؤالين فـإنّ نصّ الإجـابـة سيحمل يُتماً أكبر هو الانجراح يشحن التجربة الجديـدة بلذّةِ حزن عميق لا يمكن التمتّع بمذاقه الخـاصّ خـارج الفضـاء المغاربيّ العربيّ، ولم يعد مبحث الهويّة قائماً في المطلق بـل هو النصّ يكتمن حـزن الإسم المشرّد الغـارق في يُتْمِـهِ، الشبيـه بـ «بلّور أحمر متعدّد الأضـلاع ذي حدّ مُنْتَـظِم يجرح تقـزّحُه الهشّ والشبـه زجاجيّ الجسـد والاسم الشخصيّ عنـد إعـادة تـدوين التـماثـل البلّوريّ بـطريقـة مُغـايـرة تعتمـد الهـويّـة ـ الفـرق. . »[٣٢] ويتجمّع النصّ المكتـوب في ظلّ الجسـد كـأن يُـطْلِقَ «دليله الأوحـد» في مُتَعَـدِّدِ كينـونـةِ جسـدٍ تستلزم في الأسـاس تداخـلاً دلائليّاً. إلاّ أنّ خصـوصيّـة هـذا التداخـل تكمن في انفتاح الكتابة على الجسـد وارتباط الجسـد «بالنصّ القـرآنيّ واللّغة العـربيّـة». وعنـدمـا يُفضي النّص إلى الاسم ويُحيلنـا الاسم عـلى القـرآن ـ أسـاس التسميـة في تعـريف الـذات ـ تبـدو مجمـل النصـوص المقـروءة في هـذا الكتـاب مُسْتَندة إلى الإسلام بل إنّ القرآن ذاته وُجِد بـالقراءة أو هـو القراءة، فتخترق النفسُ الجسدَ عند القراءة و«تفارقه، تطويه عـلى شكل أدلّـة متميّـزة. . . »[٣٣] وعنـد ذلـك يكـون النصّ القرآنيّ قراءة في صميم التداخل الدلائليّ الّذي يُشَدُّ إلى دليل أكـبر هو «الـدليلِ المخلوق من (نـطفـة)». وتلتقي الأنـظمـة الدلائليّة المدروسة في هذا الكتاب ضمن هذا المفهوم القِرائيّ العـامّ. فهي أنظمـة دلائليّـة تُفْصِحُ عن الجسـد ومتعتـه. . وتتـوزّع الأنظمـة الدلائليّـة في الـدراسـة إلى محـاور ثـلاثـة: «دلائليّـة خطيّـة» كـالـوشم والخطّ، و«دلائليّـة الجـماع» ممثّلة في «الـروض العاطـر» وهو نصّ يتنـزّل بين الثقـافة المكتـوبـة والثقافة الشفويّة، والدلائليّة الشفويّة «كالحكايات والأمثال». وعند دراسة الخطيبي لهذه الأنظمة الثـلاثة يتـوغّل في مجـاهل «الاسم الجريح» استعداداً لمرحلة تـأسيس قادمـة: «إنّ إعادة ترجمة الدلائليّة الشعبيّة هي تدخّل إيديـولوجي عنيف يخترق كـلّ قرار للكـلام. والكتـابـة بهـذا المعنى فَتْحٌ في جسم من يتكلّم، محاكمة للمعنى التاريخيّ بواسطتها يدور صراع طبقيّ داخـل النصّ أيضـاً. . . »[٣٤] ولا يبحث الخـطيبي في تـركيب النصّ المَثَليّ المُتَمَظْهِر أو في وظيفته الاجتماعيّة المباشِرة كما هـو سائد في دراسات المثل العربيّة أو يقارن بينها والأمثال العالميّـة بحثاً عن الثوابت القِيميَّة الإنسانيّة، ولكنّه يفتـح النصّ المثليّ على الجسد الّذي منه يتكـوّن. إنّ الجسد الحَمْـدَليّ قائم بـين الطاهر والنجس، بـين اليمنى واليسرى «تبعاً لاعتقـاد المصلّي في الخـروج من وضع الجسد إلى السماء حيث الـرّوح تستعيد مقـامها الأوّل. أمّـا «الجسد المثـليّ» فـإنَّـهُ أقـدم من «الجسـد الحمـدليّ» ومـع ذلـك يـأخـذ منه بعض السـمات في غمـرة التـطوّر. . وفي تعـريف بنيـة النصّ المَثَـليّ يقـترب المثـل من القصيـدة. إنّ إيقاع المثـل شبيه بـإيقاع القصيـدة «كالصـورة الخـاطفـة» و«التشخيص البـلاغي»، وينـضمّ إلى مختلف النصوص الأدبيّة باستجابتـه لقوانـين أسلوبيّة متفـرّدة تختلف عن الخطاب العاديّ، كَمَا يَظَلّ قائماً بـذاته، هـو نظام صغـير يقترب في بنائـه من الانغلاق إذ يشبـه نصّ الأحجيّة دون أن ينغلق تمـاماً في مـطلق الترميـز. ويتوقّف البـاحث من خـلال عددٍ من الأمثال المغربيّة عِنْدَ ثيمات (مواضيع) كبرى كالنشـوة ورفـع الحـظر عن «المتعـة المجنـونـة» والسخـريـة المقـترنـة بـالضحـك، وهـو «ضحك أصفـر قمعيّ يجزّىء وَيقسّم الأعضاء والحواسّ إلى نوعين: طاهرة ونجسـة. . »[٣٥] وتتنوّع مراجع دراسته للمَثَل بالقصد بغية إنجاز قـراءة من الداخـل تكشف عن بعض المُحْتَجب[٣٦].

أمّـا الدافـع إلى قراءة الـوشم فقد كـان السَّعْيَ إلى تحريـر الكتابة من مسبق الـدليل أيضـاً، وهذه الكتـابة بـالنُقَطِ تُعيد للكتـابـة عـامّة تـداخلها الـدلائليّ البـدائيّ. إنّ الوشم يُتيح للخـطيبي الانـطلاق بعنفٍ خـارج سجن اللوغـوس، وهـو حريص مثـل دريـدا عـلى «تفكيـك الحـديث الميتـافيـزيقيّ بـدخيلتنا» والتـوجّه إلى ثقافة محيـطيَّة أسـاسها التعـدّد الّذي يجعلها لا تهلك في مطلق النسيان. ولأنّ الوشم كتابة بـالنقط فهـو يخضع لنـظام دلائـليّ خـاصّ، هـو لغـة وإن لم يستجب لقوانين التصـويت. ويمكن أن يُدْرَس ضمن علم جـديد هـو

(٣١) «الاسم العربي الجريح» ـ ص: ٢٢.
(٣٢) المصدر السابق ـ :ء ٢٣.
(٣٣) المصدر السابق ـ ص: ٢٤.

(٣٤) المصدر السابق ـ ص: ٢٦.
(٣٥) المصدر السابق ـ ص: ٤١.
(٣٦) يستدلّ بـ أ ـ ج غريماس ودي سوسير وكلوديلفي شتراوس وجورج باطاي الذي يقول عن الضحك عند قـراءته للحكمـة النيتشويّـة: «أضحك بعفويّة ألوهيّة. لا أضحك عندما أكون حزينـاً، وعندما أضحك ألهو جيّـداً» (ص: ٤١) ويستند إلى المدلول الشبقي كـأن يوصف فرج البربريّـة بالمملّح وفـرج الفاسيّـة بالمُحلّى المعطّر فيُـرْفَع بذلك المنع عن الزنا. .

الكتابيّة (La graphematique) الّذي يبحث في الأنظمة الدلائليّة لمختلف التراكيب الخاصّة[٣٧]. وليس غريباً أن تتعرّض الكتابة بالوشم إلى تحريم الأديان التوحيديّة لأنّها كتابة على الجسد تحافظ على قدمها وتستقطب الأزمنة بعنف اللحظة الهاربة. فهي ضرب من الكتابة التي ظهرت قبل التركيب السطريّ[٣٨] وتتكشّف مراجع قراءة الوشم بالرجوع إلى جاك دريدا (Jacques Derrida) وكلود ليفي شتراوس (C. Levi- Strauss) وج. هاربار (J. Herber) وأمبرتو إيكو (Emberto- Eco.).

أمّا «بلاغة الجماع» في «الروض العاطر» للشيخ محمّد النفزاوي[٣٩] فإنّها تشتمل على قوانين ثلاثة هي: الحمدليّ والحكائي والرمزيّ. والنصّ متكوّن من «التهتك والعطر والموسيقى والخطّ المرتّق على الجسد، ولذا فإنّ تحوّله لا يخضع إلّا لمشهد الهذيان ولا تخضع نظمه إلّا لتحذلق العنف الناكح..»[٤٠] وعندما يلتقي العطر بالموسيقي ينفرج النصّ وتشتدّ المتعة ويتولّد العنف نتيجة الصراع القائم بين اللوغوس والجنس وتتفاقم الخلاعة دون أن تستهدف السيلان. إنّ مفهوم الخلاعة عند بارط وسلطة العطر عند بودلير يتكاملان مرجعياً في قراءة «الروض العاطر». وتخترق الكتابَ شأن مختلف الحكايات الشعبيّة ثنائيةُ الطبيعة والأبوة الأبيسيّة، ففي «الحرم الأبيسيّ» يكون الدّم والمنيّ والأطفال، وفي الطبيعة يكون «التمدّد الغريب للحكاية»، وقد تبلغ المتعة الأقاصي في الحكايات الشعبيّة غير المُسْنَدة إلى أسماء محدّدة كـ«حكاية الطائر الهدّار» و«ألف ليلة وليلة» لأنّ الأدلّة لا تتمركز في مجال فرديّ. وحينما ينفقد المؤلّف الفرد وتنعدم الملكيّة تُقارِبُ المتعة سلطةَ متعةٍ ثوريّة[٤١]. وتكتمل قراءة «الاسم الجريح» في هذه الدراسة بالخطّ الذي هو حركة تدفع بالدليل اللّغويّ» إلى ما هو أبعد من ذاته، فالحرف المخطوط هو التردّد البديع بين الكتابة والموسيقى»[٤٢] وَلاَ تُعَرَّفُ الحروف العربيّة خارج مفهوم النّص الذي هو قراءة مقدّسة توفّر الدليل القاطع على الخلق، إنها المتعة العنيفة

(٣٧) المصدر السابق - ص: ٥١.

(٣٨) يقول في الصفحة ٥٧ من المصدر السابق الذكر: «ويتأسّس الوشم في هذا الاستقرار للأنظمة الدلائليّة بنشر الحركة التصويريّة بطريقته الخاصّة. إنّ الوشم كشهادةٍ على كتابة هي الآن مندثرة، يثبت حضوره، حسب تخطيط شبه جامد، في مفارقة طال نسيانها واشتدّ اختصارها. ممّا مكّن من النظر إلى الوشم كمجرّد تأمل تزيينيّ في الموت..»

(٣٩) كتب «الروض العاطر» حوالي ٩٢٥ هـ الموافق لـ ١٥٢٣ م.

(٤٠) «الاسم العربيّ الجريح» - ص: ١٠٣.

(٤١) المصدر السابق - ص: ١٧٢.

(٤٢) المصدر السابق - ص: ٥٧.

تُذيب القارىء في النص وتُحوِّل النصّ إلى جسد نذوب فيه عشقاً، وإذا «الحروف العربيّة الثمانية والعشرون يجسيد إلهي في جسم الانسان»[٤٣].

* وبهذا التنقّل من المثل إلى الوشم ومنه إلى الحكاية ثمّ الخطّ يتبدّى «الاسم الجريح» امتداداً في ماضي الذاكرة المحاصَرة بمُطْلَق الدليل في الثقافة التراثيّة الرسميّة وفي الفكر المركزيّ الغربي بجذوره الإغريقيّة القديمة. ويتّضح لنا هذا الاسم مقموعاً لا يتحرّر كلّياً من قامعه يلوذ بالنصّ ليتجوّل في لا نهائيّة سياقهِ المعرفيّ ويخوض صراعه القائم بين القيمة والطبيعة..

* وكأنّ الخطيبي وهو يخترق مجال الثقافة الشعبيّة بِتَعَدُّدِ واجهاتها يبحث من الداخل عن ملامح فكر مستقلّ عن سلطة الدليل الواحد بِتَمَظْهُرِهِ الغربيّ أو بمرجعه العربيّ اللّاهوتيّ، وَيُفَكِّكُ ضمنيّاً العقل التراثيّ ذا السمة الفئويّة القامعة ليكشف عن الأصل المشترك بين هذا العقل والعقل الغربيّ.

* إلّا أنّ الرجوع إلى التراث الشعبيّ بمفاهيم غربيّة أيضاً تؤمن بحداثة ما بعد العقلانيّة في سلسلة فكريّة تمتدّ من نيتشه لتخترق هيدغر وصولاً إلى دريدا يقضي على الخطيبي باتّباع منهاج انتقائيّ يدفعه إلى كثير من الإجحاف في إقامة خطّ فصلٍ بين دراسة الثقافة العربيّة الشاملة والثقافات المحلّيّة. ولا تكتمل في قراءته صورة الصراع بين الثقافة الفصحى والثقافات الشعبيّة بالتفاعل الحيّ الّذي هو حقيقة تاريخيّة تَتَمَوْضَع في مختلف البنى النَصّيّة. وكان بإمكان الخطيبي أن يتساءل: هل القامع قامعٌ باستمرار وكذلك المقموع؟

* ولا يتخلّص عبد الكبير الخطيبي في هذه الدراسة أيضاً من ضغوط التجميع. ونتيجة لذلك يتردّد بين مراجع تختلف في الماهيّة والوجهة كَأَنْ يَمْزِجَ في عديد السياقات - للاستدلال النظريّ - بين مباحث أُنطلوجيّة في الأساس وأخرى إجرائيّة، فيلتقي دي سوسير وليفي شتراوس ودريدا ونيتشه في سياقات مُشْتَرَكَة تُخِلّ بمبدأ الاختلاف، ويتعايش هؤلاء وغيرهم ممّن لم يذكر أَسْمَاءَهُمْ واكتفى بالإيماء إليهم في مجالات لا يمكن الالتقاء فيها. وَلَمْ يَتخلّص أيضاً بصفة كُلّيّة من فكر الدليل الواحد لإقراره بالكلّ الّذي يستقطب الجميع ويتبدّى وجهاً آخر للكليانيّة. ويظلّ «الاسم» الغارق في الحنين إلى معانقة حريّته في صميم التجربة النقديّة، إلّا أنّ الخطيبي بعد «الاسم العربيّ الجريح» ينصرف إلى الكتابة الإبداعية، ولا

(٤٣) المصدر السابق - ص: ١٢٩.

يظهر له في مجال الكتابة النقديّة منذ ١٩٧٤ إلّا القليل.»(٤٤).

* وتبدو إستراتيجيّة الخطيبي النقدية مشروعاً لا يتحرر كلّياً من الوثوقيّة وإن أقام جدلاً في عديد المواطن بين واقع الأدب المغاربي وأفكار نيتشه وهيدغر ودريدا واتخذ موقف الرفض المنهجيّ للشكلانيّة والمَنْحَى الاتْنولُوجيّ. لا شك أن الهاجس الحضاريّ الّذي دفعه إلى أن يفكّر في «الاسم الجريح» اقترن بجيل كامل من المبدعين ممن تلقوا ثقافة فرنسية في الأساس مثل الطاهر بن جلّون ومحمّد شكري ومحمّد خيرالدين، وهو الجيل الذي أنتج بعض النقّاد المبدعين كألبير ميمي.»(٤٥) إنّ حيرة الخطيبي تعبير خاصّ عن موقف جيل بأكمله، وهو لا يريد التفريط في جذور ثقافته الفرنسيّة ويشعر في الآن بحضوره المُهَمَّش في المجتمع الّذي وَلّد تلك الثقافة. فيتوق إلى «كونيّة» تمرّ حتماً عبر لغة الآخر. إلاّ أنّ الكونيّة تستلزم أرضيّة انطلاق واقعيّة. وإذا كان سارتر وكامو وبلانشو وبارط وفوكو ودريدا وفريبي وغيرهم من النقاد والمبدعين يسهمون في تأسيس ثقافة عالميّة من موقع وطنيّ فإنّ أبناء هذا الجيل من المبدعين والنقّاد المغاربة يحتاجون إلى روافد ثقافة وطنيّة، ذلك ما أدركه ألبير ميمي بحدّة لا مُتَناهية عندما رأى انقراض الأدب المغاربيّ الناطق بالفرنسيّة في المستقبل لتداعي الظروف والأسباب الّتي حتّمت وجوده..

* إنّ سلطة عشق القديم في كتابة الخطيبي النقديّة - تعويضاً عن الخسارة الكبرى - لَمْ تَخْلُ من موقف سَلَفيّ يناصب العداء للجزء الأكبر في الثقافة الوطنيّة. فلم يحتلّ المنتوج الفكريّ والإبداعيّ - كما أسلفت - المكتوب بالعربيّة الفصحى المكانة الّتي يستحقّها، بل كان الموقف من هذه اللّغة وليد قياس غريب ذاتويّ يضع الفرنسيّة والفصحى في حظ واحد، ويظلّ سؤال التأسيس الثقافيّ مطروحاً يتكرّر في مجمل أعماله النقديّة والإبداعيّة ولا يُفْضي إلى إجابة صريحة، وهو يتجاوز إلى حين الإشكاليّة اللّغويّة بدراسة الأدب المغاربيّ الناطق بالفرنسيّة والفصيح والعاميّ معاً. غير أنّ إرجاء النظر في المسألة اللغويّة قضى عليه بالتردّد بين شعاب حضاريّة مختلفة. ولعلّ انصرافه إلى الإبداع بالخصوص بَعْد الاسم العربي الجريح «يُعَلِّلُ بهذا الإرْجاء. ففي الكتابة الروائيّة والشعريّة يمكن له - حسب الظاهر - أن يفصح عن أدقّ حالات «الاسم الجريح» ويُبقي الفضاء الإنسانيّ الأرحب ويستعيد بدائيّة الجسد المُشَرَّد ويعانق السؤال ويتنقّل في رحاب الثقافة العالميّة ويترجم عن عشق التراث الشعبيّ وفلسفات ما بعد العقلانيّة الغربيّة، هدفه في ذلك تأسيس أرضيّة أولى لتحقيق وجود ثقافيّ أصيل في المستقبل. فنخرج بدرس هامّ مَفَادُهُ أنّ التأسيس ليس إعادة الماضي أو اتّباع نهج الغرب العقلانيّ. إنّ العقلانيّة عقلانيّات والدليل الواحد سلطة قامعة تسحق الفرد وتكشف عن أبعاد تسلّطها في سيرورة التشكّل المجتمعيّ. فكيف يمكن للخطيبي أن يواصل رحلة القطع مع الدليل الواحد؟ كيف يعانق الشعريُّ النقديَّ، وتضمحلّ الفواصل بين النثر والشعر، وتزول الخطوط بين مختلف الأجناس الأدبيّة؟

٣ - النقديّ في تجربة النصّ الشامل:

وكأنّ الخطيبي في «المناضل الطبقيّ على الطريقة التاويّة» يتّبع نهجاً آخر في مواصلة رحلة الكشف عن الاسم الجريح، ويُثير من جديد بكثافة شعريّة مسألتَيْ الهويّة والاختلاف (النقد المزدوج). ويسير الشاعر في درب التفكيك بحنين جارف، يفكّك الأصول ويتقصّى النزعة اللاّهوتيّة الكامنة في الفكر العربي ويُفَجِّر - بالقَصْد - المركز التراثيّ، فيطفو المكبوت من السحر وغيره من أصناف الكتابة الشعبيّة ليحاصر مفهوم الهويّة المُعَلَّقة المتشبّثة بأصوليّةَ رفض الآخر. ويفكّك أيضاً في الأثناء الثقافة الفرنسيّة ليفرّ من سجن مركزيّتها ويلوذ بالانفتاح على كلّ منفتح، يشقى ويسعد في الآن برحابة الفضاء الّذي يتنقّل فيه.. يسير في دروب الذات بعيداً عن أي إملاء مسبق ويغالب بعنفٍ سلطةَ الدليل الواحد. وإذا الدوالّ والمدلولات تتعرّى في غمرة «نقده المزدوج» لتكشف عن الفراغ وَوَهْم المغالطة:

«التاريخ كلمة
الأيديولوجية كلمة.
في أفواه الجَهَلة ترفرف الكلمات..»(٤٦)

فيولد الخطيبي في قصيدته مناضلاً يحمل يُتْمه وجرحه القديمين ويعانق العالم ليبحث فيه ومعه عن الهويّة:

العالم كلّه يبحث عن الهويّة
العالم كلّه يبحث عن الأصل
وأنا أعلّم المعرفة اليتيمة
أعلّم الاختلاف الّذي لا رجوع منه
والعنف الدقيق

(٤٤) Abdelkébır Khatıbi - «De la mille et troisiéme nuit - Smer: 1980.
` Maghreb pluriel, essais, Smer - Denoel 1983.

(٤٥) Lahsen Mouzouni - «Le roman marocain en langue française» publısud 1987.

(٤٦) «المناضل الطبقيّ على الطريقة التاويّة» ترجمة: كاظم جهاد - ص: ٩.

هذا هو معنى كلمة يتيم . . »[47]

ويسترجع «المناضل» بعضاً من ذاته البدائيّة . . يُحيلنا على فلسفتين للاختلاف هما التاويّة والماركسيّة في عناق حميم . وعَبّرَ «القول» في مفهومه التاويّ تعود السماوات والأرض إلى «اللاّمُسَمّى» الّذي هو «التاو» السبب المجهول المُوَلِّد للأشياء، الأمّ أو الرحم الأوّل، الأنوثة في معناها البدائيّ أو الأصل الأوّل الّذي ولّد الأرض رمز الظلّ والبرودة والأنوثة وعلامة الانكماش كما ولّد السماء رمز النور والحرارة والذكورة . وعندما تلتقي الماركسيّة بالتاويّة تفقد مرجعيّتها الموروثة وتتطهّر من مختلف الرواسب الذَكَريّة، وإذا الكائن عند الخطيبي في قراءة محمّد الزاهري لهذه القصيدة «لا ينتمي إلى أيّة هويّة مطلقة وثابتة . . »[48] هذا الكائن هو نتاج ارتباط الأنوثة بالفراغ بل هو أقرب في الملامح من «الصوفية التاويّة»، لذلك يحمل يُتْمَه ولا يريد بالثورة أن يحقّق بطولة فرديّة، فهو كائن «خنثي»:

«مارس الجماع المركّب
ذلك هو سِرُّ كلِّ سُكْرٍ خفيف
يلتحم الأمام والوراء
يتوالد الأعلى والأسفل
ويتلامس العضوُ الجنسيُّ والآليَة
هنا ينسلخ كيانُك الرغب . . »[49]

فتضمحلّ ثنائيَات التركيب المعتادة في فكر العقلانيّة المخادعة ويزول التباعد بين الذكر والأنثى، بين الخير والشرّ، بين الحضور والغياب، بين القانون والفَرْق، بين «نحن» والآخر، بين الأعلى والأسفل، بين اليمين واليسار في كيان يُشَدُّ إلى الفراغ وينبثق منه ليضمن حريّته المطلقة ويبدّد كثافة الوجود الزائف، ويهتزّ المنطق المعتاد فتتمازج الأشكال والألوان وتحدث الصدمة في التلقّي، يتواصل الحلم النيتشويّ بالدعوة الصريحة إلى «المعرفة الشعريّة» ويستقطب الشعريّ الهيدغريّ (Dichten)[50] لحظة كتابة هذا القصيد بعنف مُذْهِل :

«انتم إلى المعرفة الشعريّة بلا تصنيم
ما تقصد بـ «معرفة شعريّة»؟!
بالحرف تُلْجِىءُ الفكر
بالخطّ تتحكّم بالحركة الزائغة
وبالموسيقى تجرح كينونة الزمان . »[51]

ويفرّ النصّ الشعريّ من زمنيّة التاريخ القامع إلى زمنيّته الخاصّة بمفهوم غادامير التأويلي[52]، وهي زمنيّة تستقرّ في ضرب من اللعب بما في اللعب من تشكّل راقص، كثافة دلاليّة، حركات ذهاب وإياب، قدرة عجيبة على استقطاب الزمن التاريخيّ . فيقترن هذا النّص الشعريّ بـ «سِفر الدّم» و«العشق المزدوج للّسان»[53] في التغنّي بفلسفة الاختلاف دعماً «لمعرفة يتيمة» لا يمكن إخضاعها لمنظومات فكريّة محدّدة .

ويستقرّ النّص في الجسد الّذي هو حركةُ أيّ فراغ في قراءة محمّد الزاهيري، والفردُ هو الفاعل الأوحد، المتحرّك الّذي لا يعني شيئاً خارج الجسد . ويذكّرنا جسد «المناضل» بالجسد ـ المقطع» عند جان لاكان[54] فالأنا المتكلّم في النصّ يدعو القارىء إلى أن يعود إلى مرحلة ما قبل «تموضع الذات»، مرحلة المرآة» ـ في معجم لاكان الخاصّ ـ وهي المرحلة التي لم تنشأ فيها للطفل هويّة محدّدة . وبهذا المعنى يعود «المناضل الطبقيّ» إلى طفولته البدائيّة ليرسم الذات وهي في حالة هيجان، تتجمّع في حركة الجسد أو تتشكّل في الفراغ .

«دائماً حينما أقدر على الكلام أفسّخ وحدة الفكر
أليس حولي العاطفة المتوتّرة العلامة
أما من منظر أرسم تيهي فيه؟»[55]

ويظهر الحلم في توتّر لحظة التكوّن البدائيّ ليدعم الجسدُ ـ الفراغُ الفِكْرَ الذي يغالب التوحّد، وهو حلم أبيض يَنكَتِب برموز عجيبة لا تحمل مدلولاتها في ذواتها : «صفة الأوقيانوس» و«أثر الغزالة» و«طرف الصحراء» و«صَيّادُ حُطَام» و«سخرية وابتسام» و«حليب الناقة» و«البحر» و«الغزالة تركض على الرمل» و«بكارة الغزالة» و«بياض على بياض» و«الرمل». ويتشظّى السياق الدلاليّ بالقصد خوفاً على هذا الحلم من الهلاك باتّضاح المعنى . وبالرغم من ذلك لا يضمحلّ وجود أيّ معنى . فيشبه هذا النّص الشعريّ «العشق المزدوج للّسان» بالخصوص الّذي هو أيضاً «ثمرة

(٤٧) المصدر السابق ـ ص: ١١ .

(٤٨) محمّد الزاهيري ـ «الخطيبي: فكر الاختلاف وكتابة الجسد» ـ نشرت هذه الدراسة في مجلّة «الثقافة الجديدة ـ عدد: ٢٩ ـ ١٩٨٣ . وأعاد كاظم جهاد نشرها مع ترجمة «المناضل الطبقي على الطريقة التاويّة (ص: ٩١).

(٤٩) «المناضل الطبقيّ على الطريقة التاويّة» ص: ١٤ .

(٥٠) Martin Heidegger - «Approche de Hölderlin» Classiques de la Philosophie - n. r. f. Gallimard 1962, 1973.

(٥١) «المناضل الطبقيّ على الطريقة التاويّة» ـ ص: ٢٥ .

(٥٢) Hans - Georg Gadamer - «Vérité et méthode» (les grandes lignes d'une herménentique philosophique) - Editions du seuil - Paris 1976 - P: 28.

(٥٣) Abdelkébir Khatibi - «Le livre du sang» Gallimard 1979. - «Amour bilingue» récit Fata Morgana, Montpellier 1982.

(٥٤) ورد ذلك في قراءة محمّد الزاهيري المرافقة لنصّ «المناضل الطبقيّ على الطريقة التاويّة» ص: ٩٧ .

(٥٥) «المناضل الطبقيّ على الطريقة التاويّة» ـ ص: ٥٠ .

لقاء بين لغتين». في قراءة كريستين بوسي غلوكسمان (C. Buci Glucksmann)[٥٦]: لغة «العقل الباروكي» الذي يقرّ كتابةً تتجاوز أيّ دلالة وأيّ شكل مسبقين، ولغة الفتنة بالاختلاف الذي يرسّخ الحنين، الشحنة المتدفّقة حاملة الاسم في بَحْرِ كتابةٍ جديدة تُحَوِّل مجرى اللّغة بتحريرها من الفخّ الميتافيزيقيّ الّذي لَمْ تَنْجُ منه أيضاً الدراسات اللسانيّة لِتوظيفها للدليل المرجع الّذي هو مفهوم يحيلنا بالضرورة على اللوغوس الغربيّ، ذلك ما دفع بدريدا إلى أن يدعو إلى مفهوم جديد للكتابة[٥٧].

* لا شكّ أنّ عبد الكبير الخطيبي قد استطاع في رحلته النقديّة والإبداعيّة تجاوز عديد المفاهيم الإطلاقيّة في الثقافَتَيْنْ العربيّة والفرنسيّة. وكان شديد الاتّصال بواقع المغرب الثقافيّ، وأسهم في التعريف بالمواقف المغربيّة الأولى الرافضة للفكر الإقطاعيّ[٥٨]فقدمّ نصوصاً لمحمّد بن إبراهيم ومختار السّوسي وعلاّل الفاسي وعبد المجيد بن جلّون وعبد الكريم غلاّب ومحمّد الحبيب الفرقاني ومحمّد الصبّاغ ومحمّد زنيبر ومحمّد برّادة وغيرهم ممّن أسّسوا البدايات الحاسمة في حركة الإبداع والنقد الأدبيّ في المغرب الأقصى. وبهذا العمل وغيره كدراسة الرواية المغاربيّة كان مُتَشَبِّثاً بالأصول ينطلق في رحلة الكتابة من أرضيّة وطنيّة وَيُؤْثر في الآن التشرّد على السير في السبل المتعارفة، فكانت رحلته في البدء من داخل العقل الغربيّ موجّهة في الأساس إلى الأدب الروائيّ المغاربيّ عامّة في قراءة تطرح الاختلاف ضمن لغة تتردّد بين سلطة الدليل الواحد والتعدّد الدلائليّ. وإذا الاسم بتجلّياته العربيّة المغاربيّة تَشَكُّلٌ لا يتخلّص كُلِّياً من جاذبيّة المركز الأوروبيّ. وحينما انطلق الخطيبي في الحفر بحثاً عن الملامح الخفيّة «للاسم الجريح» نَقَلنا من مرجعيّة العقل الغربيّ الكامن في ثقافته الأولى إلى فلسفات ما بعد العقلانيّة وفرّ من مَرْكَزِ الآخر إلى الثقافة الشعبيّة يتفاعل مع الذاكرة وينتقي منها ما يدعم انطلاقته الجديدة. إلاّ أنّ حضور الكتابة النقديّة تحوّل بعد «الاسم العربي الجريح» من النّص النقديّ المستقلّ عن النّص الإبداعي إلى النّص الشامل حيث النقديّ والشعريّ يتكاملان فيقتحم الشعريّ مجال النقد، ويتولّد النقديّ في غمرة الكتابة بعيداً عن حدود النثر والشعر ومُسْتَلْزَمَاتِ الأجناس الأدبيّة. إنّ المغامرة لازمة كبرى في مجمل أعمال الخطيبي استقطبت النقد والرواية والشعر وقضت على النّص الأدبيّ عامّة بأن ينفتح دون أن يتوقّف عند نهائيّ التشكّل.

* ولئن اقترن «الاسم» في كتابات الخطيبي بالحنين رجوعاً إلى الجذور الأولى ومعانقةً للسؤال فإنّه لم يتركّز في «أنا» مُضَخَّمَة تنفي الآخر وتتوهّم التفوّق عليه. فإن الاسم حضور يُقِرّ السلب الفاعل منهجاً ويقتحم به عالم المُتَخَيَّل.

* وليس لهذا الاسم وهو يستكنه جذوره ويستقرىء واقعه والآخر ويفكّر في الآتي إلاّ أن يعود إلى الجسد والمجاز معاً كنيتشه. إنّ السعي إلى القطع مع الميتافيزيقيا القديمة في الثقافتين العربيّة والغربيّة لا يمكن أن يتنزّل إلاّ في صميم اللّغة الّتي هي أداة التعبير ومجاله. وقد أدرك الخطيبي أنّ النّص جسد وهو مجاز أكبر فالتقى بنيتشه الذي اعتمد مجْرَى لابينيز (Leibniz) وحوّل اتّجاهه[٥٩]. وإذا الجسد بأكمله فكرٌ والفكر الواعي جزءٌ منه، حادثٌ، أفقٌ، مشروعٌ، وواقعُ الجسدِ حركة وعلاقات قوى أكثر من أن يكون ماهيّة، والمسافة بين الجسد ـ الفكر والفكر الواعي هي مسافة ما بين المتعدّد والبسيط أكثر من أن تكون مسافة بين الوعي واللاّوعي..

* بهذا الاسم والحنين واللّغة المتمرّدة والجسد والسلب الفاعل ننطلق في تاريخ جديد هو الاختلاف ينظّر له عبد الكبير الخطيبي وبعض المُفَكّرين العرب بإستراتيجيّات مختلفة. فيتعمّق الجرح ويتبدّى الفكر الوثوقيّ زيفاً أكبر في حين يستعيد الجسد في اتّجاه آخر بعضاً من مجده المقبور، يظهر في غمرة المُتَخَيَّل البدائيّ قيمةً أصيلة ترفض المطلق المعرفيّ، علاقةَ قُوًى وحركةٍ ومَوْضِعاً مُتَنَقِّلاً قابلاً للتأويل. وإذا كان الخطيبي سجينَ التردّد العنيف بين لغتين، يفصل بالقصد بين الثقافة العربيّة والثقافات الشعبية فإنّ مَنْحَى الاختلاف العربيّ الآخر ينطلق من مركز الثقافة الأمّ واللغة الأصل دون السقوط في وثوقيّة الفكر الواحد.

وتبقى مع ذلك في آخر قراءتنا للخطيبي عدّة أسئلة قائمة منها: كيف تبدو علاقات الاتصال والانفصال بين الثقافة العربيّة الشاملة والثقافات المحلّيّة؟ وهل القامع قامع باستمرار وكذلك المقموع؟ وكيف يمكن للمهمّش المكبوت أن يَبْعَث مجده الآتي؟

مصطفى الكيلاني

كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة (القيروان)

(٥٦) كريستين بوسي غلوكسمان ـ «الفتنة أو اختلاف الحبّ الّذي لا يمكن تذويبه» ورد هذا المقال مرافقاً أيضاً للنصّ المترجم.

(٥٧) حرص دريدا على تأسيس علم جديد أسماه الـ Grammatologie يبحث في الخطاب باعتباره شبكة دلاليّة، فكلّ عنصر لا يوجد في ذاته والنصّ بهذا المفهوم نسيج...

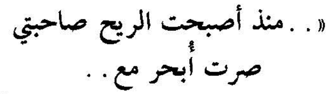
(٥٨) Traduction et présentation par Mohamed Benjalloun, Abdelkébir Khatibi et Med Kally - «Ecrivains marocains du protectorat à 1965» (Antologie) Sindbad 1974.

(٥٩) Eric Blondel - «Nietzshe (le corps et la culture) philosophie d'aujourd'hui 1986.

نحوة ابن رشيق في النقد الأدبي

النقد والصحافة

محمد الجزائري



«.. منذ أصبحت الريح صاحبتي
صرت أبحر مع..
كل ريح»

* * *

١ ـ مداخلة الأسئلة:

هل يصير النقد نصاً إبداعياً، إشارة اتصالٍ، حين يكون بياض الصحيفة، وسيلته، وسيطه، لخلق المقارب الجدلي في ذهن المتلقي؟

يتشبع بالأسئلة..،

أو يعانق المساءلة..،

كي.. ينير ذاته، وينير (النص) المنقود؟

يتحول (النص النقدي) إلى (نص على نص)، ليس انزياحاً، ولا دفعاً لآخر، لا في الماقبل ولا في المابعد،.. إنه حاضر نفسه، في الحالين، حال النص الأول، وحال نفسه..، عبر فضاء الصحيفة، كونها جسر الإفصاح المادي ـ الإعلامي، وهو.. كيان الإفصاح اللسانيّ فيها عَبْرَ حركيّة الخطاب النقديّ التي تتخلّق داخل إنارة ذاته أولاً كجوهر، ثم إنارة المنقود (نصّاً أو نصوصاً) ثانياً؟

نعم.. يصير النقد نصاً إبداعياً... (هنا لا نقف عند المتابعات والهوامش النقدية العجلىٰ، ولا الأعمدة الثقافية التي تلامس حافات النقد، ولا المقالات القصار التي تقف عند الإشارة النقدية..)..

هاجسنا، هنا، النقد بذاته في المطبوع السيّار، الجماهيري..

وتلك مفارقة مفهوم في الشائع والمألوف، أو (ضد) الشائع والمألوف،.. فالنقد (التقليدي) يأتي وراء النص، لا قبله.. تماماً كالتعليق الصحفي على حدث، أن الاستباق والتنبؤ، من شمائل وسمات النقد الكاشف، المستقبلي، الذي يفتح نافذة لذائقة مضافة. لفهمٍ، أو كيفية فهم النص، وقراءته،.. إنه يضيف للقارىء مهارة تعلّم، وكيفية حرفية للوصول إلى جوهر النص الإبداعي، قصة، قصيدة، رواية،.. الخ، يفتح نافذة على أفق إبداع مضاف لمنشيء النص..

هنا يلتقي مع التحليل والاستقراء، في الصحيفة، الذي يؤسس ـ عبر المقالة ـ استنتاجه وتنبؤاته، وفق جدلية العلاقة بين وحدات الحدث وخلفياته وحوافزه، ومحيطه، وشبكة المصالح والمؤثرات، والمستجدات، والتوقعات..

كما أنها مفارقة النص الأولى، حين يخلق مقاربه النقدي من داخله (في متانته وأدبيته أو شعريته، في جوهره).. وحين يخلق النقد نصه (الثاني)، حتى وإن لم يتحول (النص النقدي) داخل (النص الأدبي) أو (النص الشعري) إلى كلام.. إنه أصلاً، كامن في بنية شعرية أو أدبية النص، يظهره الناقد، في النص المنقود، عند القراءة الأولى، في مكابدة القراءة الأولى، لعقل مكابد يحفر عميقاً في مسار النص وفي نسيجه، بعينين مثقفتين، وبذهن متقد، قبل أن يكون ـ في الكتابة الصحفيّة وغيرها ـ «نقداً»، ومكتوباً عن أثر..

إن النص الإبداعي (الأدبي أو الفني) يستطيع أن يتجلى في ذهن المتلقي، عبر النص النقدي حتى لو كان (النص الأدبي) غائباً ـ كمنظور بَصَري ـ بمعنى أنه لم ينشر بمجاورة النص النقدي وفي ذات الصحيفة.. إذ يمكن للنقد أن يخلق مقارباً جديداً لقصة أو قصيدة، مضمرة داخله، داخل نسيجه الجديد، حتى لو كانت القصة أو القصيدة، (غائبة)

عيانياً، أي غير مقروءة في التوُّ، من قبل ذات القارىء. .

هنـا امتلك (النص النقـدي) سلطة تنـويـر عـاليـة، كخـطاب. . حل محـل النص الإبداعي معـرفاً بـه، محللاً، ومكتشفاً، بل هو مقاربُ معادلٍ موضـوعي للنص الإبداعي وليس بديلاً أو مثيلاً، إنه نص ثانٍ جديد، تماماً. . بخاصة، حـين يمتلك النص الأدبي الفني، غناه النقـدي، خـطابـه (النقدي) المضمر في جوانيته، إنه يخلق ديالكتيكـاً مزدوجـاً، سجاله أو جـدله داخـل الجوهـر المتحرك، داخـل حركيتـه، إذاً. . وداخل ذات الحركة يُظهر ستاطيقه، ويتمظهر ـ بذات الوقت ـ بجماليته، أنفته، وعلاه. .

أما (النص) الأدبي (الساكن)، فهو يحمل جرثومـة موتـه، إنه لا يستطيع خلق مجاور نقدي إبداعي، لأنه لا يمتلك قدرة حركية عالية لشحن نص مجاور ليكون نقداً. .

أولاً: في ذهن القاريء، لأنه رهين قراءة، معروفة ومحددة بصحيفة ذات توجه وجمهور ومشاكلة. .

ثانياً: في ذهن الناقد، الـذي لا يخبىء نصه داخـل كتاب محدود القراء، بل ينشر مادته على أفق اطلاع واسع. .

ومن مفارقات النقد نصاً إبداعياً، إنـه يتأسس عـلى قراءة ومعارف وجاهزية ناقد، وآليـات نقد، وعنـاصر جهاز كـامل من التعامل، كيـما يكون نصـاً إبداعيـاً داخل الصحيفـة، لا تابعاً ولا معقباً. .

فهل يقرأ، هذا النص النقدي لذاته، أم تحوم القراءة فيما حوله، وتستدير؟

إنها مسـاءلـة الأسئلة في الخـطاب النقـدي، بخـاصـة، وخطاب الإبداع عموماً. .

وعليها. . تقوم إشكـالية عـلاقة يخلقهـا الخطاب النقـدي داخل فضاء الصحيفة، كونها ـ عرفاً وجوهراً وتوجهاً وحقيقة ماثلة للعيان ـ لها اشتراطـاتها، من أولهـا. . الوضـوح التام، الدقة، البساطة، التشويق. . الصدق (أو المصداقية)، كـونها وسيلة اتصال وإعلام، تهدف إلى التأثير على المتلقي وحـرفه بـاتجاه نـواياهـا (نوايـا مالكهـا؛ حزبـاً، مؤسسة، دولـة، أو رأسمالاً حراً).

ثم. . كونها (الصحيفة): قاعدة معـارف (هي الأخرى)، أيديولوجيات، تمظهر مع جمهور نـوعي محدد، ربـما مهنياً، أو فكرياً، أو طبقياً، أو فئوياً، وهذا الجمهور مستهدف صيـاغة لإعلان أو مشروع لبث معلومة وتلقيها والتأثر بها، وتقـارب رأي عام، أو لصرخة أو انتباهة أو تحريض.

عمن (وعما) يُعلِّم النص المنقود، ويَعْلَم، داخـل الخطاب النقدي؟

مـا هي الحفـريـات التي يسبرهـا، ويكشف أسرارهـا ومقـاصدهـا ونواياها كي يصـل إلى المقارب المطلوب، عبر السجال المطلوب، خدمة للهدف المطلوب، عبر آلية علاقات الصحيفة وتوجه تمويلها؟

هـل يكتفي الخطاب النقـدي، داخل فضـاء (وحيثيـات) الإفصاح (الصحيفة) بأن يكون كشاف تفاصيل، يضيء نصاً أدبياً أو فنياً، أو يخرج نقطة تنويره إلى حيز الرؤية والإبصار، ثم يتـوغـل بهـا إلى عمق الـرؤيـا والتـأثـير في المتلقي عقـلاً ووجداناً. . فيخرج بحالة انكفائه على ذات النص، إلى دفـع إشعاع النص إلى مساحات وأنسجة خارجة، في مديات تـأثير كبيرة؟

الخطاب النقدي، هنا، داخل فضاء الإفصاح (الصحيفة) هـو ضد الهجـرة والفقدان والنـزوح، لأنـه يقيم داخـل بنيـة أخرى، وعقل ثالث، هو ليس عقل الكاتب (الأول) (كاتب النص الإبـداعي ومنشئـه) وليس عقـل منشىء الصحيفـة (مؤسسها أو مالكها) الوسيط (الصحيفة)، حسب، بل عقل المتلقي الآخر، محايداً كان أم منحازاً، عقل القارىء. .

إنـه أيضـاً. . عقـل الـوثيقـة والموروث والماضي، وتلك مفارقة أخرى. .

هنا، يؤسس الخطاب النقدي مداميك إقامته ضد آليتـه، بمجـرد أنه يحتـل مساحـة في البيت الصحفي المعني، والمحدد الهوية والاتجاه. . إنه يرسم سهمه عـلى وفق سهم الجريـدة، يساراً أو يميناً. .

* * *

ماذا كانت واجبية الخطاب النقدي إزاء تنوير النص؟

هل هي انحياز للنص الـذي تريـده الصحيفة، المتـطابق مع أهدافها وسياستها حيث مقاربها الفكري هـو مقاربـه، أو مقاربه هو مقاربها في الجوهر الأيديولوجي؟

نعم. . .

إنه ينساق عـلى وفقَ هوى الصحيفـة، لأن هامش الحـرية يـأتي، هنا، في التـطابق وليس في التقـاطـع، . . في الالتقـاء وليس في الافتراق، مع الجوهر الأيديولوجي للصحيفة. .

ما هي مفارقته بذاته، جوهراً، نصاً، . . إذاً؟

وكيف يتشكل الخطاب النقدي على وفق هذه الإشكالية؟

من أين ابتدأت نقطة شروعه الأولى؟

كيف كانت قيمةً، وأحكام قيمة؟

ما هو خطّ سير الخطاب واتجاهاته البكر، ثم التالية؟

هذه الأسئلة وسواها لا تجيب عليها هذه الورقـة، في هذا المقام، كاملة. . لكننا سنبحث، استعراضاً، في حيازة النقـد العـراقي، حـركـة بـدو ـ كـإنـارة ـ ثم حـاضـراً ـ كنـماذج تـطبيق. . ، في الإشكاليـات والجوهر، إضاءة لتجـربـة هي

فاصلة من فواصل الجوهر العربي الممتد على مساحة وطننا الأكبر. .

إنها ابنة مراحل، ربما تتطابق في الجوهر والإشكاليات. .

٢ ـ إضاءة التجربة:

في العراق، مع بدء القرن العشرين، بث «النقاد آراءهم وأحكامهم عبر الصحيفة اليومية، لأنهم «فكروا» ـ يومها ـ بصيغة الخطاب، قبل انخراطهم في سياقه. لا بد أنهم فكروا في تخفيف وزن هذا الخطاب، ترشيقه، وحذف كل ترهل أو لحم زائد في جسمه، تماماً كالخبر الصحفي الموجه إلى متلقٍ، عبر سهمه وإشارته، كمرسل. . . والصحيفة كحامل، وهو المحمول.

وتحديداً. . جاءت «النقود» الأولى في حيز محدد: الصفحات الثقافية.

إذاً. . هي موجهة إلى «قارىء» بوعي، قارىء يسهم في إعادة صنع (كتابة) نص الخطاب النقدي، وليس قارئاً (منحازاً) فقط، إلى ميول الصحيفة. .

فهل يتحايل الخطاب النقدي، عبر الصحافة، على نفسه (أولاً)، ثم على القوانين الوضعية والأعراف وسلطة الرقيب والضوابط، وتوجهات الصحيفة، وفكرها، وحكماء الموروث، و«عقلاء» الماضي، والزمن؟

أم يتحايل على تقنية الكلام. . في خلق الاحتمال داخل الممكن (فن السياسة) وعلى الاحتمال وعلى الممكن معاً؟ وعلى الشائع والغالب والسائد من رأي؟ لنذهب بعيداً قليلاً في هذا المقتبس:

«. . لقد أقام أرسطو تقنية الكلام المتحايل اعتماداً على وجود محتمل معين. مُخْتَزَن في فكر البشر بواسطة التراث والحكماء والأغلبية والرأي الشائع، الخ. ـ يقول بارت ـ أن المحتمل هو مالا يناقض، في أثر أدبي أو خطاب، أياً من السلطات، إنه لا يتطابق بكيفية حتمية، وما كان (فهذا مجاله التاريخ)، ولا ما ينبغي أن يكون (فهذا مجاله العلم)، وإنما يتطابق فقط وما يعتقده العموم ممكناً، حتى ولو كان مفارقاً تماماً للواقع التاريخي أو للممكن العلمي»[1]

* * *

كيف أسس النقاد العراقيون خطابهم النقدي، إذاً. . ؟

هل ناقضوا الشائع؟

هل ناقضوا سلطة الصحيفة؟

سلطة السائد،

سلطة الحكماء، سلطة المتعارف، والرأي المتداول؟

من أية بدايات انطلقوا، ومتى؟ وكيف تطوروا: في الآليات، وأحكام القيمة، والسجال ـ مع المذاهب والتيارات، من التقليدية (اللغوية والتراثية) إلى الحداثية (اللسانيات والبنيوية والتفكيكية وما بعدها)؟

هل مازجوا بين المناهج؟

أم تبنوا بنية النص، وظلوا يحفرون فيه، فقط؟

وهل تمكن الخطاب النقدي من الإفصاح عن مبادئه؟

أم هل تشكلت في المقارب المطابق، خطابات وتوجهات في النقد الأدبي، كما في السياسة، والاقتصاد، والمفاهيم. . ؟

ثم. . .

هل امتلك الناقد العراقي المنهج الواضح، والرؤية. . في مزاوجة يقظة وتبصر، أو ظل بمنأى عن وحدة المنهج والرؤية في تعاطي النص؟

بدءاً. . اشتغل النقد الأدبي في العراق على حقل اللغة والتراث، في الأوجه البلاغية القديمة: كالتشبيه والاستعارة والمبالغة والتكرار والمحسنات اللفظية والمعنوية والسرقات الشعرية. .

وهو. . امتداد للنقد اللغوي، والدرس اللغوي، ودعوة إلى الاهتمام بلغة الشعر وصياغته وصوره البلاغية، كما أرادها وبحثها القدماء. .

إن المقاربات النقدية التي ظهرت في الصحافة، منذ مطلع القرن العشرين (أخذت من القديم أصولها، ومن بعض ما استجد سماته، ولم تكن واضحة المعالم)[2].

لأن النقد العراقي (القديم) انتمى إلى عقيدة موروثية، فهو يبحث عن جمهور يسترضيه فكرياً، على وفق ضوابط الماضي ليشكل جزءاً من هم سياسي حاضر. .

ترى: هل كان ذلك «النقد» عميق الصلة بالجمهور، كونه موجهاً للعامة، وإن كان داخل حَيّز الصفحات الثقافية المتخصصة في الصحيفة؟

وهل كان مؤثراً، في عملية الإقبال عليه، كما هو حال إقبال مجتمعنا على استهلاك الفيلم والرواية أو الأغنية، أو ديوان الشعر؟

إن استهلاك «التعليق النقدي» ـ آنذاك ـ ظل محدوداً، فئوياً، وليس جماهيرياً، هو عكس استهلاك الصحيفة كمنبر سياسي. . ولقد كانت قوة القصيدة ـ جماهيرياً ـ أكثر، عبر الصحيفة أو الإلقاء المباشر في الاحتفالات الشعبية

---

(١) بارت، رولان: النقد والحقيقة / ترجمة ابراهيم الخطيب / الشركة المغربية للناشرين المتحدين / الدار البيضاء / ط ١ / ١٩٨٥ م / ص ١٧.

(٢) مطلوب، د. احمد: انظر بحثه (منطلقات نقدية) / كتاب الندوة السنوية الثانية: اتجاهات النقد الأدبي الحديث في العراق / قسم اللغة العربية ـ كلية التربية ـ جامعة الموصل ١٨ ـ ٢٠ آذار ١٩٨٩ / ص ١ ـ ١٧ (محدود النسخ والتوزيع. .).

والسياسية، أو عبر التداول (استنساخ النص)، أو الحفظ، من قوة (التعليق النقدي).

ولكن.. كان للتعليق النقدي ـ دون شك ـ حضوره، وسط الفئة المتعلمة والمثقفة، والوسط الأدبي، بخاصة وأن المجتمع العراقي آنذاك، كان مجتمع مجالس ومنتديات ومحافل أدبية وفكرية وسياسية، بحكم خصوصية تلك المرحلة وتزايد حمى النشاط السياسي والفكري، وتصاعد الروح الوطني وحسن الانتفاض والثورة (ثورة العشرين، صعوداً، وكان من أبرز قادتها شعراء وأدباء تلك المرحلة، ثم كان من أبرز منابرها صحافة تلك المرحلة، جريدة (الفرات) و (الاستقلال)، مثالاً... الخ)

وعندما استطاع الخطاب النقدي أن يفصح عن مبادئه، بحكم هامش الحرية الذي توفرت عليه الصحافة العراقية داخل بيتها، (بخاصة الصحف الوطنية والقومية المعارضة للحكم الملكي والاستعمار البريطاني)، خلق تياراً (اجتماعياً) متضامناً.. عبر الصراع بين القديم والجديد، وسوى ذلك من استراتيجيات مفاهيم ذلك الزمان[٣] خاصة فيما يتعلق باللغة وتنقية الألفاظ.

لقد وُصف النقد في بداياته بأنه «متابعات»، ووصف بـ «الانطباعي» و «التأثري» وبـ «الانحياز للمضمون»،.. بالواقعية، أحياناً، وبالعقائدية (الأيديولوجية) بعد ذلك.. بمعنى أنه نقد بواحدية توجه وتفكير ونظرة، متأثراً بالسردية التاريخية، لوحدها، أو بالتحليل الاجتماعي في مرحلة لاحقة، دون النظر إلى بنائية النص فنياً..

إنه لم يهتم بحفريات النص، كما يجب.. إلّا بعد أن تبنىٰ ثنائية (الجمالي ـ السوسيولوجي) في جدلهما داخل النص..

ولم تك تلك (اتهامات) جزافية، ولم تقم على شكوك،.. وهي ليست استنتاجات مصادفة، بل هي حالات موجودة براهنها الفكري والثقافي السائد آنذاك.. ليس في الصحافة وحدها، حسب، ولكن في الكتب والمؤلفات الأكاديمية، بل وفي السياسة، أيضاً.. وحتى في الأطروحات (الرسائل الجامعية)!

في مرحلة متأخرة، وبعد تراكم خبروي، وتحديداً منذ السبعينات اشتغل النقاد على حقل ثانٍ: (العلامات التي

(٣) نشرت مجلة «الحرية» حواراً للشاعر العراقي معروف الرصافي تضمن رأياً نقدياً في (الشعر المنثور) الذي كتبه الريحاني، قال فيه: «أنا استحسن الشعر المنثور لأنه خير واسطة لاثارة القرائح والعواطف، لكني لا أفضله على الشعر المنظوم».
أنظر: مجلة الحرية / العدد ١ ـ ٢ السنة ١٩٢٥ (عن: د. عناد اسماعيل الكبيسي: الأدب في صحافة العراق / بغداد ١٩٧٢ / ص ٢٩٦).

تتجاوز مستوى الجملة، أي أجزاء الخطاب التي يمكن أن نستخلص منها بنية المحكي، والإرسالية الشعرية، والنص الاستدلالي).

(وطبيعي، ان وحدات الخطاب الكبرى والصغرى تُوجد فيما بينها علاقة إدماج، كما هو شأن الصوتيات بالنسبة للكلمات، والكلمات بالنسبة للجمل،... بيد أنها تتشكل في مستويات وصف مستقلة، بهذا الاعتبار سيقدم النص الأدبي نفسه لتحليلات «مضمونة»...)[٤].

مَيْلٌ الى تهذيب العبارة..،

مَيلٌ الى تقريب الاشارة،

مَيلٌ الى تقريب المعنى،

ذلك ما أراده، مثلاً (أديب اسحق)، من النقد في الصحافة في مطلع قرننا[٥].

(٤) النقد والحقيقة: ٦٦.

(٥) قامت الصحافة في مصر والعراق ولبنان، وبشكل متفاوت في أقطار الوطن العربي الأخرى، على جهود الأدباء والمفكرين، ناشرين أو محررين أو كتاباً، فارتفعوا بها الى مصاف الفنون الأدبية، في بداية نشأتها، الى أن استقلت وصارت فناً وصناعة ومهنة لها تقاليدها وأسسها، درجت منذ مطلع هذا القرن على العناية باللغة العربية وتطوير أسلوب عصري للكتابة، وكانت تنقل المعارك الأدبية واللغوية التي تدور في الصحافة المصرية واللبنانية آنذاك.
ـ وكان النقد، في أول انبعاثه، متصلاً ـ كالأدب ـ بالموروث، ولكن (المتابعات النقدية) لم تتضح اتجاهاتها الّا بعد أن هبت على العراق نسمات التجديد، فظهر كتاب (الديوان) الذي أثار (ثورة) على الواقع الأدبي المتخلف، وحمل بعض الأدباء هذه (الثورة)، ودعا الى نبذ الأساليب القديمة والأخذ بالجديد، اذ أخذت (المقالات النقدية) سبيلها الى الصحف والمجلات، منشغلة، أولاً، بالصراع بين القديم والحديث،.. والدعوة الى تخليص النقد من الفوضى والاضطراب
ـ ومن المساجلات النقدية تلك التي أثارتها خصومة الزهاوي والعقاد، فاتجه النقد في مرحلته الأولى الى **العناية بالألفاظ**، وإهمال كل ما يرفضه الذوق العصري، ثم أخذ مساراً جديداً، بعد أن ظهر لون من النقد يعنى بالقصة والرواية والمسرحية، وهو ما لم يعن به القدماء.
أنظر: د. احمد مطلوب / نفسه / و «النقد الأدبي الحديث في العراق / ط ١ / القاهرة / ١٩٦٨ م / ص ٣٤٨ ـ ٣٧٣.
و: د. عبد الستار جواد / بين الأدب والصحافة / ندوة جامعة الموصل / ص ٢١٣ حيث يبين الباحث ان الأدباء والمفكرين كانوا في طليعة الصحفيين أمثال رفاعه الطهطاوي ومحمد عبده ولطفي السيد وسلامة موسى والمازني والعقاد ومحمود فهمي المدرس وابراهيم صالح شكر وروفائيل بطي، وغيرهم..
ولقد نقلت الصحافة العراقية للقارىء العديد من المفاهيم والمذاهب الأدبية والفنية التي كان لها أن تعزز النهضة الأدبية الحديثة وتقيمها على ركائز راسخة من المعرفة الواسعة والاطلاع الواسع على آداب الأمم الأخرى فكان لجماعة الديوان =

- منهجياً: لم تكن المناهج النقدية واضحة المعالم في البدء، ولعل المنهج الواقعي كان من أكثرها وضوحاً، بعد أن شاعت دعوة «الفن للمجتمع» ونادى بعض الأدباء «بالالتزام».

- ثم.. أخذت تلك الملامح تبين في النصف الثاني من القرن العشرين، بعد أن هدأت الخصومات العنيفة، وبدأ الاتصال بالنقد الأجنبي يدخل عهداً جديداً، ويتأثر بالمناهج الوافدة، وكان للألسنية أثر كبير في اتجاه النقد إذ وجدت طريقها الى النقاد، وظهر منهج يعنى بتحليل الأدب في ضوء علم اللغة الحديث، وهو ينطلق من النص وتحليله تحليلاً لغوياً (عزل النص، وأغفل مسألة المرجع مكتفياً بذاته، بالنظر الى عناصر البنية، أو في نظام حركة هذه العناصر)[٦].

- النقاد العراقيون، تفهموا مجموع التغييرات والكشوفات المعرفية التي منحت الرؤية النقدية أفقاً نظرياً ومعرفياً جديداً (بحيث بات مستحيلاً تجاهل هذه المتغيرات، وأصبح من الضروري جداً للناقد العربي في العراق أن يعيد النظر في منطلقاته النقدية التي اعتاد عليها، وأن يسعى لإعادة تشكيل رؤاه النقدية في ضوء جديد، فعلى الرغم من وجود حركة نقدية منهجية متكاملة في الأدب العراقي، لكن هذه الحركة لم تبدأ بالاتضاح وبشكل جنيني الاّ في الخمسينات، وبالتحديد مع ظهور الملامح الحداثية الجديدة لحركة الشعر الحر والقصة الفنية الحديثة)[٧].

حتى وصلت الى ذلك التضافر الجدلي للمنظورات والمقاربات الخارجية والداخلية، السوسيولوجية والشعرية معاً (من: لوسيان غولدمان، ميخائيل باختين، تيري ابجلتن، التوسير، بير ماشيري، فردريك جمسن، يوري لوتمان، بوريس أوسبنسكي،.. الى: هنري لوفيفر، روجيه غارودي، آرنست فيشر،..) اضافة إلى انفتاحها على المعطيات الألسنية السيميولوجية الحديثة، التي عبرت عنها، كتابات (دوسوسير، رولان بارت، تزفيتان تودوروف، غريماس، جان بياجيه، ميشيل فوكو، ريفاتير، شتراوس، جاك دريدا، جوناثان، كلر، امبرتو ايكو، جاكوبسن،.. الخ).

ذلك.. معطى، احتضنته الصحافة، في سياق السجال الثقافي مع الحداثية، مذاهب نقدية وتطبيقات، وتعاريف، وتراجم، حتى دفع ذلك، بعض الأصوات الأصولية السلفية لأن تنتقد علانية اهتمام الصحافة بالبنيوية والتفكيكية، ونقد الشعر ونقد النقد، والدراسات الحداثية عموماً.. وطالبت

= (عبد الرحمن شكري / العقاد / المازني..) ان أغنت المجلات الأدبية لا سيما: (الدستور) و(البلاغ) و(البيان) بكتابات مبدعة. ما زالت تحظى باهتمام الدارسين، ونقلت المعارك الأدبية التي جرت بين العقاد والأب انستاس ماري الكرملي، مثلاً.. كما اهتمت باللغة العربية وتطويرها، والذي يراجع مجلة «لغة العرب» (التي أصدرها الكرملي عام ١٩١١ م) سيجد مقداراً كبيراً من الاهتمام بالشأن اللغوي.

وكانت المجلات والصحف العراقية أمثال (الزنبقة: ١٩٢٢) و(المعرض: ١٩٢٥) و(منبر الأثير: ١٩٤٥)، قد أسهمت في تنشيط الحركة اللغوية وفنون المقالة بالاضافة الى (لسان العرب) ١٩٢١ م، و(البلاد) ١٩٢٩ م و(الزمان) ١٩٣٠ م و(الأهالي: ١٩٤٣ م) و(اليقظة: ١٩٤٧ م)، وغيرها..

وكان المقال والشعر والقصة القصيرة والنقد من أبرز فنون الكتابة التي وجدت طريقها الى هذه الصحف.

(٦) عبيد، محمد صابر: منهج النص خطاباً نقدياً - قراءة في الأصول والمقترح والنموذج / ندوة جامعة الموصل: ٣٤٨.

وانظر: (في معرفة النص) / يمنى العيد (الدكتورة حكمة صباغ الخطيب) ط ٣ / بيروت ١٩٨٥ ص ٦١.

وانظر: (نقد النقد) / تزفيتان تودوروف / ترجمة د. سامي سويدان / ط ٢ / بغداد ١٩٨٦ م.

وأنظر: (في أصول الخطاب النقدي) / تودوروف / وآخرون / ترجمة أحمد المديني / بغداد ١٩٨٧ م.

(٧) وراجت هذه الحركة النقدية تتبلور بشكل أكثر تحديداً منذ =

= النصف الثاني من الستينات وبتزامن واضح مع الاتجاهات والموجات الابداعية الحداثية. وقد ظهرت خلال العقدين الخامس والسادس اسهامات نقدية واضحة القسمات، ومن أبرز نقاد هذه المرحلة:

(د. علي جواد الطاهر، د. صلاح خالص، نهاد التكرلي، عبد القادر حسن أمين، د. ابراهيم السامرائي، نازك الملائكة، حسين مردان، د. داود سلوم، علي الشوك، مجيد الراضي، محمد الجزائري، عبد الجبار داود البصري، باسم عبد الحميد حمودي، طراد الكبيسي، عبد الجبار عباس، عزيز السيد جاسم، ياسين النصير، فاضل ثامر، شجاع العاني، محمد مبارك، يوسف نمر دياب، ماجد السمرائي وآخرون.

- كما شهدت السبعينات والثمانينات ظهور أصوات نقدية جديدة (أكاديمية وشابة) منها: (د. عبد الاله أحمد، د. جلال الخياط، د. عناد غزوان، سليم عبد القادر السامرائي، د. علي عباس علوان، مدني صالح، د. محسن اطيمش، د. محسن الموسوي، د. عمر الطالب، حاتم الصكر، د. مالك المطلبي، عبد الرحمن طهمازي، د. صالح هويدي، د. صبري مسلم، د. عبد الاله الصايغ، د. عبد الرضا علي، وعبد الله ابراهيم، محمد صابر عبيد، سعيد الغانمي، عواد علي، محمد جبير، باقر جاسم، علي عبد الحسن مخيف، حمزة مصطفى وآخرون..

ويمكن أن نشخص في تجارب هؤلاء النقاد الكثير من الاتجاهات والمدارس النقدية ومختلف المقاربات الداخلية والأيديولوجية والانطباعية والسيكولوجية والاكاديمية واللغوية.. كما نلمس بوادر ظهور اتجاهات نقدية أكثر حداثة تفيد من المعطيات الألسنية والسيمولوجية، ومنها اتجاهات بنيوية وتفكيكية، واتجاهات ما بعد البنيوية، وأخرى تستلهم منطلقات نظرية التلقي والقراءة والتأويل وغيرها.

انظر: فاضل تامر: نحو رؤية سوسيولوجية - شعرية جديدة / ندوة جامعة الموصل ص ٣٦١ - ٣٦٢.

بازاحتها عن ساحة الصحيفة اليومية ـ كونها منبراً جماهيرياً ـ لدفنها في «مجلات الاختصاص»، بدعوى ان العامة ليست معنية بها، ولا تفهمها، وهي أبحاث تخص خاصة الخاصة، من نقاد الشعر تحديداً، ومستلفة (أو: وافدة) من الغرب!

وتحت هذا الضغط بوعي أو بدونه، سقطت بعض الأحكام في التعميم، ووقع باحثون «أكاديميون» في مخاطر الأحكام السريعة، أيضاً، اذ يتحدثون عن الخطاب الشعري في المستوى النظري، عن اللغة، العاطفة، الخيال، الأوزان والايقاعات، مشيرين بتفصيل الى تقنيات القصيدة الحديثة من دراما ورموز وأقنعة وسرد وتقطيع وتضمين ومونتاج.. الخ[8]..

غير أن بعضهم يطلق الاتهامات لنقد الحديث كونه ـ في الغالب ـ «ما هو الا صدى لما قدمته المذاهب الأدبية والمناهج النقدية التي ظهرت في اوربا..» و«ان أكثر نقادنا تجاهل الحديث عن «الشعرية» التي أصبحت أطروحة العقد الذي نحياه» أي ولم يقدم ـ مثل هذا الباحث ـ البديل.. حتى وكأن المقالة التي نشرها في جريدة الثورة عن قصيدة «غرفة» لحميد سعيد، لا تدخل في اطار المناهج الجديدة..

وللحق نقول، ان تلك المقالة وان شابتها السرعة ومحدودية مساحة النشر، لم تبتعد كثيراً عن «الشعرية».. كما ان كتابات نقاد آخرين ليست «اشارات قصيرة» في هذا الميدان.. (ما كتبه حاتم الصكَر ـ مثلاً ـ ينظر جريدة الجمهورية في ١٩٨٨/٩/١، و١٩٨٨/٩/٨ وسواها.. وفاضل تامر، ينظر جريدة المربد السابع في ١٩٨٦/١١/٢٥، ومقالاته في جريدة الثورة، ومالك المطلبي وعبد الستار جواد وخزعل الماجدي، ينظر، بخاصة، جريدة القادسية في ١٩٨٨/١١/١٧ ... وإن ظلت تلك الاشارات متأثرة بما كتبه تودوروف وبارت وجان كوهن، وكمال أبو ديب..).

فاذا كانت (الشعرية) ـ حسب تودوروف ـ هي «مقاربة الأدب» و«ما تستنطقه» هو «خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي» ـ حسب بارت ـ أو «علم موضوعه الشعر» و«علم الاسلوب الشعري» ـ حسب جان كوهن ـ هدفها «البحث عن الأساس الموضوعي الذيَ يستند اليه تصنيف نص في هذه الخانة أو تلك» وان «الانزياح اللغوي» شرط ضروري «لكل شعر»، فالشعرية، في فن الشعر، هي «عناصر الخطاب الشعري» كما «الأدبية» (أدبية النظم) هي «عناصر الخطاب الأدبي»، فان كل الدراسات حتى «التاريخية والنفسية والاجتماعية» التي استبعدها مثل ذلك الباحث، لأنها من زاوية فكرها التنظيري بحثت «النص» و«مبدعه»، قد أخضعت النص الى فحص البنية، ربما خارج نظم وجهاز اللسانيات والبنيوية والتفكيكية، لكن ذلك لا يجيز اتهام «النقد الأدبي في العراق» بالتعثر في هذا الشوط كونه «لم يقدّم الكثير مما يستحق»، مع أنه قدم الكثير!

فما هو الكثير؟

وما هو الذي يستحق؟

الباحث يستثني (بعض كتابات علي جواد الطاهر ونازك الملائكة وجبرا ابراهيم جبرا وعبد الجبار البصري، على تفاوت مستوياتهم، وعلى الرغم من كونها تنزع منزعاً تأثرياً تارة وفنياً تقليدياً تارة أخرى، أي تؤسس طرائق متقدمة للنظر النقدي، حوت وقفات متفاوتة القيمة أمام مناطق الابداع..)، وينسى أولئك الذين اشتغلوا بالنقد تطبيقاً وتحليلاً، كونهم قدموا مقاربات نقدية فحصت فنية النص..

ويتم «تصنيف» النقاد، من وجهة نظر بعض الباحثين بجماعة الاتجاه الفني والانطباعي (عبد الجبار عباس، علي عباس علوان، د. احمد الجنابي.. حيث يصبح (النص الأدبي) عند هؤلاء محور اهتمامهم) و«إن الاتجاه الواقعي يعتني بآفاق الواقع العربي ويتخلص من بعض سذاجته وتطرفه في كتابات: فاضل ثامر ومحمد مبارك وطراد الكبيسي ومحمد الجزائري مع ان هذا الاتجاه ـ يستمر الباحث ـ حاول أن يحرك الشعر باتجاه قضايا الالتزام كما حاول أن يكسب الشعراء آفاقاً تطلعية من أجل تغيير الواقع.. بيد أنه، من الجانب الآخر، مارس في بعض المواقع، الإلحاق السياسي والفلسفي، وليس بخافٍ ان هذا الاتجاه ـ والكلام لا زال للباحث ـ قدم معلومات وافية عن الأصول الاجتماعية والتاريخية لبعض الأعمال وتابع جدل هذه الأعمال مع الواقع، وأحاط اللثام عن دور الأدب في حركة الحياة، غير أنه لم يقف أمام جماليات النصوص ومناطق الاشراق وقفات تستحق الذكر الاّ في النادر..» (ص ٢٦٥).

---

(٨) انظر: الألوسي، د. ثابت: شعرية النص في خطابنا النقدي / ندوة الموصل / ص ٢٦٣ ـ ٢٧٥ ونحن نحيل د. ثابت الى أربعة كتب أشار إليها في مراجعه نفسها، كي تتوضح له أكثر الدراية العالية بفنية النص التي كشفت عنها الدراسات في هذه الكتب وهي:

١ ـ ويكون التجاوز / محمد الجزائري / ط ١ / بغداد ١٩٧٤ م.

٢ ـ شجر الغابة الحجري / طراد الكبيسي / ط ١ / بغداد ١٩٧٥ م.

٣ ـ معالم جديدة. في أدبنا المعاصر / فاضل ثامر / ط ١ / بغداد ١٩٧٥.

٤ ـ دراسات نقدية في النظرية والتطبيق / محمد مبارك / ط ١ / بغداد ١٩٧٦.

وانظر مقالة د. ثابت: حلم الشاعر في استرداد فنونه ـ قراءة ثانية في قصيدة «غرفة» لحميد سعيد / جريدة الثورة / ١٩٨٨/٦/٢٥.

وكأن الباحث (د. ثابت الألوسي) قد تناسىٰ ان كتاب أطروحته الجامعية اعتمد علىٰ كتب هؤلاء النقاد مراجع أساسية في عمله، وأن هؤلاء النقاد «الواقعيين» لم يتوقفوا عند رفد الدرس النقدي بالاضافات والغنى والمواكبة لكل المذاهب والتيارات الحداثية المعاصرة، حسب، لكنهم، أساساً لم يسقطوا في واحدية النظرة وجمودها، فبقدر ما كانوا يتعاملون مع النص الأدبي أو الشعري، بعمق وشمولية ووضوح منهج ورؤية، في الستينات والسبعينات، فأنهم لم ينجرفوا وراء «الشكلانية»، ولم يسقطوا «المضمون» وما يحيط بالنص، من حسابهم النقدي... ويعترف ناقد «واقعي» مثل فاضل تامر، بأنه حاول في مساعيه «النقدية الجديدة» «الكشف عن أدبية النص أو شعريته» لكنه في ذات الوقت يكشف عن «عوامله التكوينية ومرجعيته ورؤيته للعالم» لذا فقد وقف، مثل العديد من نقاد الواقعية - الاجتماعية الخمسينيين والستينيين، الذين واصلوا البحث والمتابعة، من محاولة قصر الستراتيجية النقدية على الوصف والتحليل والتأويل المحايث، ودعا الى رد الاعتبار الى أحكام القيمة داخل المنظور النقدي الحداثي إذ.. (لم يعد ممكناً الاقتصار على الوصف وتجاهل الحمولات المعرفية والقيمية والأيديولوجية التي يحملها النص)، لأن القيمة تتحول في نقدنا الى بعد معرفي (ابستمولوجي) من أبعاد الرؤية النقدية،..

في حين يتوجه ناقد آخر «واقعي» هو ياسين النصير (متنوع الاهتمامات ومتابع للمسرح أكثر من رفاقه) الى موضوعة «المكان» و«البنية» ويؤسس على ذلك أغلب نقوده المتأخرة، في كتاباته في الصحافة، أو تأليفه البحثية (كتابه: «إشكالية المكان في النص الأدبي»... ومقالاته في المجلات).

ومع ذلك، فهو لم يتخل عن تقديم مقاربه النقدي على ضوء التيار الواقعي، في المسرح، وفي ضوء المشروع الأيديولوجي (أي المقصدية التي يفرضها الناقد على العمل المقروء، وهي هنا: فعل عياني - تاريخي، يعاين الواقع المعاش، ويعاين العمل الفني، ثم يبحث عن العلاقة التفاعلية بين الاثنين، فالوعي الأيديولوجي - من وجهة نظره - «له شروطه الموضوعية والذاتية، أولاً، لأنه يتحرك على أرضية اجتماعية، وثانياً يعالج عملاً يتفاعل نتاجاً ومعرفة مع هذه الأرضية، وثالثاً له حامل، أي ناقد يوظف أبعاد هذا الوعي تاريخياً»[(٩)].

وهكذا.. لم يستنكف النقاد الواقعيون من ربط العلاقة بين الجمالي والاجتماعي على وفق آليات المذاهب النقدية الحداثية، ولكن من زاوية تفسيرهم.. ان تأثير المنهج الاجتماعي الجدلي ظل منذ الخمسينات، ولم يزل مع تطور آلياته، هو المنهج السائد في الصحافة العراقية نقدياً،.. في حين يؤمن البعض بأن «التحليل الداخلي للعمل النقدي لن يوصلنا الى القبض على الدلالة المركزية للنص، أي الكشف عن الرؤية، ويعتقد - صادقاً - أن الطرائق الشكلانية والبنيوية تحوّل النقد الموضوعي الى مجرد تحليل وصفي وضعي ذي آفاق ضيقة لا تستوعب ما يتحرك خلف البنيات اللغوية..».

وكما أشرنا.. فان ثمة من يجمع بين تحليل الأدب مازجاً بين علم اللغة الحديث والمنهج الجدلي الاجتماعي، مستفيداً من الدراسات المختلفة ومستعيناً بما حول النص.

(لقد لقي هذا اللون من النقد - كما يؤكد د. أحمد مطلوب - قبولاً حسناً، لأنه لا يثقل النص بالاحصاء ولا يرهقه بالاشارات..).

ان الذاكرة لا تخذلنا حين نشير الى أولى الدراسات المنهجية الجادة في ميدان النقد الأدبي، وهي رسالة الماجستير التي قدمها عبد القادر حسن أمين الى الجامعة الامريكية في بيروت باشراف الدكتور محمد يوسف نجم - منتصف الخمسينات -.. فقد توصل الباحث الى نتائج مهمة ضمنها خاتمة بحثه تشير الى تأثير وسائل الاعلام من صحف ومجلات في تطور النتاج القصصي لقصاصينا،..

وتلك انتباهة مبكرة الى علاقة النقد بالصحافة، ودور الصحافة في تطوير آليات ومعارف الناقد، ومع ذلك، لا يزال بعض النقاد يقرر ان «المتابعات النقدية السريعة في الصحف والمجلات تفتقر تماماً الى الرؤية والمنهج، وهي تشكل كماً هائلاً يرهق الفعالية النقدية»[(١٠)].

(لقد أقصت تلك الكتابات والمتابعات السريعة عنصر المساءلة، ولم تشكك في مشروعية الأسئلة التي تريد وضع الأجوبة عليها، بل أنها جاءت وكأنها تمتين وترصين لحقائق قائمة) والحاصل الذي أفضى اليه هذا النمط من المقاربات - الذي شمل النقد في الصحافة، بخاصة النقد القصصي والروائي. في العراق بكل اتجاهاته التاريخية والسوسيولوجية والنفسية والشكلية - «ان تلك الجهود النقدية نفسها انطلقت من مقارباتها دون أن تمهد القضايا الاجرائية الأساس، إذ لم تحدد رؤيتها لموضوعها، ولم تجترح جهازاً خاصاً للمفاهيم النقدية، ولم تضع في اعتبارها هدف الفعالية النقدية في كونها

(٩) أنظر بحثه في ندوة جامعة الموصل / الكتاب / ص ١٨٣.

(١٠) انظر بحثه: اشكالية الرؤية والمنهج في النقد القصصي الحديث في العراق / ندوة جامعة الموصل.

تطمح إلى كشف النظم الأسلوبية والبنائية والدلالية التي يكون عليها الخطاب السردي، ومن ثم الاقتراب الدقيق والموضوعي من القضايا التي يرى الناقد ضرورة البحث فيها. . .».

لقد افتقرت هذه «المتابعات السريعة» ـ في الصحافة ـ الى «الرؤية» مرة، والى «المنهج» مرة أخرى، ثم سقطت في العجالة والمجاملة، وسببت الأذى بالذوق العام، لكنها من جانب آخر، أسهمت في التعريف بنظريات الأدب ومذاهبه، وبالتعريف ببعض الاصدارات.

ان الشكوى من (المتابعات النقدية السريعة) ـ في الصحافة ـ هاجس قديم[11]. . تعرض له العديد من الباحثين (كونه لم يطور حركة النقد العربي الحديث خارج الصحافة الثقافية منذ أيام محمد مندور) (فالاتجاه الغالب ما زال المتأثر في المعنى غير الفلسفي).

وهكذا «كثرت الكتابة النقدية الانطباعية، كما كثرت المتابعات على حساب النقد الأدبي في معناه النظري والتطبيقي» لأن الصحافة الثقافية معنية بما هو آني (والآنية قد تتحول الى ضرب من المتابعة الميسورة لغة واصطلاحاً ومادة، وغالباً نبصر متابعات طافحة بالانفعال لا علاقة لها بالنص الأدبي، كما تتكرر بالمجادلات التي لا تعني القارىء من قريب أو بعيد. . ان لم تكن في أسوأ الأحوال مسعىً مدسوساً للنيل من القارىء وتشويه ذوقه ـ كما يعتقد د. محسن الموسوي والذي يؤكد: بهذا قامت قطيعة متكررة بين بعض الصفحات الثقافية والقراء. . بسبب المجاملة والسهولة التي لا صلة لها بالأدب».

والخلاصة. . (ان التيار «الجمالي ـ الاجتماعي» الذي يبحث في أصول الظواهر والاتجاهات الذوقية والابداعية. ويرى ملازمة الشكل والنوع الأدبي للرصيد الاجتماعي القومي ضمن حركة واحدة متنامية، فلا يدور النقد في أحد أُطرها معزولاً عن الآخر، يقع في الرصيد الأساس لنظرية الأدب، وهو وحده يعزل الغث، ويمنع على الصحافة الساذجة الخوض في القضايا الابداعية. .)

هذا التيار هو الذي يتكشف عن اجابات سليمة لمنطق الحداثة، ذلك أنه الأكثر رسوخاً في بنيان المعاصرة، وإن كان قد توغل في الدراسات والمناهج اوروبية الحداثية، لكنه يعود أيضاً الى عمق تراثي في مسألة النظم، ومعنى المعنى، واشكاليات النقد البنيوي والتفكيكي والسيميولوجي. .

(١١) انظر: محسن الموسوي والنقد (لقاء) / جريدة النهار / الثلاثاء ١٩٨٥/١١/١٩.

٣ ـ التطبيق: أفق عام:

لأن الصحافة منبر اتصال، فان النقد يدخل، بالضرورة، حقل الاقناع. . من هنا يسعى إلى احتلال العقل، إيجابياً. . وهو مسعى صعب في العادة (لأن احتلال العقل، أصعب من احتلال الأرض). . لكن الاحتلال، هنا، هو إقامة داخل بيت النص، وبالتالي داخل وجدانه، ووجدان المطبوع الجماهيري (الصحافة).

. . . وهكذا يسعى النقد الأدبي الحديث في العراق، خارج «المتابعات»، لأن يقدم قراءات غير تقليدية أو ساكنة، لأنه، بذاته، قراءة لا تخلو من مشاكسة، تحلق مشاكلتها في الوعي، وتثير الأسئلة. . لا تتدخل عمودياً بتعسف، بل تحاول كسر رتابة المنظور التقليدي، تحل أحياناً، ببنية النص، في مسعى لإعادة تفكيكه على وفق مشاكلة القراءة والمثاقفة والتناص. . .

فالنص ليس محض البنية الظاهرية، بل البنية المتضادة، داخله. .

صحيح ان هذا النزوع محدود في الصحافة العراقية، لكنه راسخ، لأن ممثليه الحقيقيين لا يتعاطون «المتابعة النقدية السريعة»، بل يميلون إلى إخصاب المقالة النقدية بروح البحث والدراسة.

في محاولة لقراءة النص، قراءات عديدة وعبر مستويات بنائية، حاولنا سبر غور النص عبر فهم (المبنى الحكائي) مرة، وتشكل البطل (الشخصية)، اللسان، وبلاغة البساطة، المفارقة، الفنتازيا، زوايا واقعي ـ الواقع مقارنة بواقعي النص، ومسألة الايجاز، والايجاز جداً، في بنائية القصيدة العراقية الحديثة في زمن الحرب[12] ليس فقط. من خلل لذة القراءة التي يمنحها لنا النص، ولكن أيضاً لذة أن يكون

(١٢) انظر مقالاتنا المنشورة في جريدة الثورة وجريدة القادسية (١٩٨٨ ـ ١٩٨٩ م).

ـ عن ديوان «سعادة عويس» / الثورة / الثلاثاء ١٩٨٨/١١/٢٩.

ـ عن القصائد القصار في تجربة الشعراء: محمود البريكان ويوسف الصائغ وكاظم الحجاج تحت عنوان: في بنائية القصيدة الحديثة: الايجاز / والايجاز ومفارقة الفنتازيا / والايجاز جداً / على التوالي في الاعداد:

العدد ٢٨٠٨ ـ ٢٠ شباط ١٩٨٩ / العدد ٢٨١٦ ـ ٢٨ شباط ٨٩ / والعدد ٢٨٢٢ ـ ٦ آذار ١٩٨٩ / جريدة القادسية / السنة التاسعة.

ـ وعن المبنى الحكائي وبلاغة البساطة / ومفارقة القراءة: واقعي ـ الواقع، واقعي النص/ جريدة الثورة: الاعداد ٦٧٧٣ في ١٩٨٨/١٢/١٢/ و ٦٧٨٩ في ١٩٨٨/١٢/٢٨ / والعدد ٦٨٠١ في ١٩٨٩/١/٩ / والعدد ٦٨١٥ في ١٩٨٩/١/٢٣.

النقد نصاً لـذيذاً في القـراءة، لـه استثـماراتـه الحسيـة والـوجدانيـة، وخالقيته الأخـرى. . إننـا نحـاول استنطاق سيرورات النص، حتى صيرورته النهائية. .

ـ إذاً. . .

هل قام النقد بتفكيك النص، أو إعادة تركيبه مكتفياً بهذا الميكانيزم؟

وهـل تمت قراءة النص ـ عـبر فضاء الصحافـة ـ بأفقية قراءة، أو بقراءة سمتيّة؟ بمعنى، هل يخضع النص إلى قراءة نقـدية أفقيـة على وفق تسلسـل الأحـداث التـاريخي (كـما في القصة والرواية)، أم عـلى وفق حـدوث الحـدث (بـدايـة، وسط، نهايـة)؟ أم عـلى وفق مسـار، الـزمن فيـه يسـير كـرونولـوجياً (مـاضٍ، حاضر، مستقبـل). . أم يتم اختراق النص من محـور رأسيٍ، قد يتمثـل في الاسطورة أو الحكم أو الفنتـازيا (كسر المسـار الأفقي، ومفهـوم السبب النـاتـج عن مسبب بنظام آخر)؟

هل (تمت) قراءة النص على ضوء حركيته وأسئلته؟

إن الصحافة العراقية لم تخل من نقل، بهـذه المواصفـات، وفي ذات الـوقت انغمـرت صفحـاتهـا الثقـافيـة بفيض من الـدراسات والبحـوث والمقالات الـوصفية، والنقـد اللغـوي لكن ذلك أرهق، حقاً، صفـاء صفحات الصحيفـة، وحول الصفحـات الثقـافيـة إلى تـابـع لمجلات التخصص رفيعـة المستـوى، الأمر الـذي أثار الشكـوى لـدى القـراء، من أن بعضهم لم يستوعب تلك المقالات والدراسات والبحوث لأنها أعمق من أن تنشر في صحيفـة يوميـة، تتم قراءة صفحـاتهـا سريعـاً، في العـادة، والجمهـور عـريض متنـوع المشـارب والأمـزجة والأذواق، ومتفـاوت الثقافـة ومتغير في التلقيـات، والاستجابات. .

ومـع ذلك لم تتـوقف الصفحات الثقـافيـة من نشر أعقـد مقـالات النقد عـلى وفق البنيـويـة أو التفكيكيـة، والمنـاهـج الأوروبيـة الحداثيـة المعاصرة، أو التـواصل مـع الـدراسـات السوسيولوجية القائمة عـلى استيعاب أحكـام القيمة في نتـاج مرحلة، أو مراحل كاملة مع مقارباتها ومقارناتها المعاصرة. .

لكن الصحيفة تخضع أحياناً لضغـوط غير مـوضوعيـة، لا علاقة لها بنوع النقد ومادته وتوجهاته. . (إشاراته وأسهمه)، فتضطر الكاتب، الناقد، إلى قطع سلسلة مقالاته، أو ترتيبها خارج التسلسل الرقمي وعنوانها الرئيس، الواحد، كي تبدو كل مقالة نقدية، وكأنها مستقلة عما قبلها وبعدها. .

في (خطاب الابداع: الجوهر، المتحرك، الجمالي) ـ مثـلاً ـ وهي دراسة طويلة نشرنا أكثر فصولها ـ مقالاتٍ متسلسلة ـ لم نتساهل في التركيبية، ولا في جـدل ثلاثيـة البحث (الجوهـر، المتحـرك، الجمالي)، عـبر الأربعين فصـلاً التي نشرت[١٣] بـل تـوغلنـا في حفـريـات الخـطاب متجاوزين شكله الأدبي إلى جـوهره الابـداعي عمومـاً، واعتبرنـا النموذج للتـطبيق ليس النص الملحمـي أو الاسـطوري العـراقي الأدبي، القـديم، حسب، بـل و«النحت» و«العـمارة» و«الأقـوال والحكم» و«الفكر»، المعطى. . في مرحلة التأسيس الحضـاري، كونـه ـ بمجمله، حاصلاً: (خـطاب إبداع) تلك المرحلة، وصولاً إلى مقاربات مقارنة، وديمومة علاقة مـع الحاضر (ابتـداءً من الـزقورات، الأولى، الى ملويـة سامـراء (المنارة)، الى نصب الشهيـد الـذي أنجزت تنفيـذ التصميم الأسـاس شركـات معـمارية عـالمية. . عـلى مستوى التشكيـل والبنية المعـماريـة، وتوسعنا في مفهوم خطاب الابداع، ومهامه. . ، بدءًا بـاللغة في قـواعديتهـا، النـطق، اللسـان والكتـابـة، ثـم في مجـازهـا ومـداهـا الاتصـالي من الاشـارة الى الايمـاءة، الى الـرقيم الطيني، الى التعبير فناً، أو سجالاً تاريخياً (تذكارات ووصـايا وروي تاريخي للأحداث). .

كـما نشرت الصحـافـة العـراقيـة دراسـات مـطولـة ذات توجهات نقدية وتنظيرية، معاً وحملت أرقاماً متسلسلة امتدت وقتاً طويلاً وعلى مسـاحة غـير قليلة من الصفحات الثقـافية، كتلك التي نشرتهـا جريـدة الثورة عن الـرواية ذات الصـوت الـواحد، والمتعـددة الأصوات، أو تلك التي تنـاول البـاحث فيهـا رواية «الـرجع البعيـد»، وكأنها رسـالـة اطـروحـة، أو الجانب الأساسي من تلك الرسالة. .

كـذلك فعـل آخـرون في ميـدان النقـد والتنظير والبحث والدراسة في الشعر والقصة والمسرح والرواية. . . الخ. .

فهـل تخضع النقـود، تلك، أو النقود عمـوماً إلى مفـاهيم الصحافة حرفياً؟

(الوضوح، البساطة، الـدقة، لغـةً وتوصيـلاً، والاقناع، والقِصَر، توجهاً ومساحة؟).

لقـد تركت الـدراسات والنقـود، الجادة، والحـداثية عـلى وجه التحديد، ردود فعل متفاوتة، ومواقف مضادة، أحياناً، من مثقفي الشائع والتقليدي والسلفي، كما أشرنا فيه مثـالاً، احتجـاجهم ضد النشر الـواسع والكثيف عن البنيويـة ونقـد الشعر، حتى أن أحدهم قدم إحصاءً اعتبر أن ٦٠٪ مما ينشر في الصحافة هو (نقد الشعر ونقد النقد). .

ولا غـرابة. . أن ينـطلق تشكك جهـة جامعيـة أكـاديميـة

---

(١٣) نشرنـا أكثر من أربعـين فصـلاً (مقـالـة) عن دراستنـا: خـطاب الابـداع: الجوهـر، المتحرك، الجمـالي / جريـدة الثورة ١٩٨٧ ـ ١٩٨٨ م، وهي القسم الأول من كتـابنـا الـذي يحمـل نفس العنوان.

(حتى يومنا هذا): (بصحة وجود نقد نظري)[١٤].

وعلى عكس هؤلاء يعترف آخرون: «بأن للصحافة الأدبية شأناً آخر في إشاعة الفنون الابداعية ونقدها، وكان لا بد من بيان فضلها على الأدب والنقد والنقاد».

لقد تدخل السلفيون في التأثير على جهة القرار في احدى صحفنا الرئيسة كانت صفحتها الثقافية تنشر مسلسلات لنقادها الثابتين، مما اضطرت بعضهم الى نشر تتمات دراساتها على شكل مقالات تبدو بعناوين فرعية، وبدون تسلسل رقمي، وكأنها مقالات مستقلة بذاتها..

ثم اضطر البعض الآخر الى حصر مقالته النقدية في موضوع واحد أو لنص واحد، أو شاعر واحد[١٥]، وذلك على وفق المساحة التي تسمح بها الصحيفة الثقافية في الصحيفة السياسية اليومية العامة.

هل اصطدم ذلك بالعقل الموروثي في الصحافة؟ كونه يريد النص الأدبي والنص النقدي بالوضوح والهدفية والحجم الذي لا يتقاطع مع طبيعة الصحيفة وتوجهاتها العامة؟

في المقابل، فان ذات الصفحات الثقافية لم تتردد في نشر مقالات طويلة تقترح (مشروعاً نقدياً) يضع في أول اهتماماته (حسم القضايا الاجرائية الأولية) ليجد نفسه في صلب العملية النقدية وكي يستطيع مواصلة حفرياته بالاتجاه الذي يختار وبالعمق الذي يستطيع أن يرتقي بالخطاب النقدي الابداعي إلى المستوى الرفيع، مع اشتراط أن يكون (نتاج حفريات الناقد) معرفياً، كيما يكون عمله (مسوغاً) هذا الرأي نشرته ذات الصفحة الثقافية التي حجبت بعض المسلسلات عن الاستمرار في تعميق (حفريات النص)!

في حين تكرس صحيفة يومية سياسية عامة، أخرى، أربع صفحات أو أكثر، أحياناً، للثقافة، في العدد الواحد.. اليومي، بضمنها صفحات تخصصية عن السينما والمسرح والفن التشكيلي والتراث، والمقالات اللغوية أو الانطباعية. وتقيم مقابلات وحوارات طويلة مع شخصيات أدبية أو ثقافية تمتد على مساحة أربع أو خمس صفحات على مدى اعداد متوالية، وفي ذلك كله حصة واضحة ومتميزة للنقد، مواقف أو دراسات، أو تطبيقات وتحليلات النصوص...، أو أبحاثاً.

هنا.. النقد يُظهر - كالشعر - ما يظل مختفياً في اللغة العادية، أي ما يقتصر الناس على استعماله أداة للتخاطب، فاذا كان «كل شعر»، يقول جوهره، وفي نفس الوقت الجوهر الكشاف للغة، الذي هو (القصيدة الأصلية) - كما يقول هايدغر - الحشد الصامت للكائن» فلكون القصيدة «تظهر قدرتها وقوتها على إظهار الأشياء والكشف عن العالم، وفي الآن نفسه هي تفعل ذلك»..

كذلك يفعل النقد:

(لا بد أن نلاحظ أن لغة الاعلام وعلم التوجيه هي نفسها مشتقة من اللغة العادية، وهي تنطوي على خسارة مضاعفة بالنسبة للشعر واللغة اليومية) كذلك الأمر بالنسبة للنقد.. انه «يلمس أرض اللغة، فاذا كانت القصيدة - مثلاً - «تجعل ما تتركه اللغة فتوحاً، مسموعاً ومرئياً»، فان النقد يكشف ليس عن الأصوات، وعن العلامات والاشارات، حسب، وإنما عن البعد الأساسي لإقامة الانسان: (الكلمة، معنى محسوساً، تقدر اتساع فضاء اللعب بين الأرض والسماء، اللغة تجعل ذلك الميدان مفتوحاً حيث يسكن الانسان الذي على الأرض وتحت السماء، بيت العالم).

هل تعود لغة النقد الى سلطتها الأصلية، سلطة التسمية والبرهنة؟ عبر الصحافة، ومع هامش الحرية.. نعم..، يكون النقد لساناً وخطاباً وسلطة. فالنقد، مثل الشعر، لا يأتي بالخلاص، لكنه يحضر لروح الخلاص. يحضر للوثوب، يحضر للأنقى والأجمل والأفضل والأكثر عدلاً وإنسانية، انه لا يبني مدينة فاضلة، برزخاً خيالياً،.. لكنه يساعد على ذلك، بقيمه النبيلة.

فهو يسهم في خلق التدفق الجديد لتاريخ زماننا، وعصرنا.. بتعميق فرحنا بالمعنى العميق للكلمة، وبكل طاقتها وأحاسيسها المعلنة والمضمرة

النقد وسيلة - عبر الصحافة أو قنوات الاتصال - يذهب بالانسان من منفاه وحزنه الى عالم الأمان، أو ربما يقلق أمنه الشكلي، ويفتت (أمانه) المصطنع..

انه لا يتخفى.

ليس لا مرئياً.

فالنقد والصحافة يظهران علانيتهما، جهاراً.. وهكذا فهما ليسا مجهولين كما أنهما ليسا لامرئيين.. ذلك ما يجعلهما في مصاف بندقية الثورة المحشوة دائماً (بعد نضج السرد الذاتي والموضوعي)، والمهيأة للاطلاق في اللحظة المطلوبة.. ربما تأتي رصاصة النقد رحمة، أو ربما تشعل الحريق. لذا يخشاها المتزمتون، الأصوليون، السلفيون، الراكدون،.. دوماً! ويحاربونها بوسائلهم، يحاربون الضوء الذي ينشره النقد لينير بقعة داخل ظلام العقول والمحيط.

---

(١٤) أنظر، مقدمة كتاب ندوة جامعة الموصل.

(١٥) اضطررت الى سحب نص نقدي في الشعر والشعرية، من صحيفة عراقية، أعدت تقسيمه الى ثلاث مقالات بعنوان رئيس وعناوين فرعية لأنشره في صحيفة عراقية أخرى مسلسلاً بالتتابع (أنظر جريدة القادسية / صفحة ثقافة / شباط - آذار ١٩٨٩).

النقد يملأ الصحافة الحرة، لأنه ضد الخواء، ضد الفراغ، وضد العادي وربما في أحيان كثيرة يخترق (المقدس)، ويهز القناعات الراسخة، والصحافة تمنح النقد فرصة أن يكون ضد «عسر هضم» الثقافة (إذا نزل الى أعماق عصره، وتغذى من ينابيعه).

ربما يقدم النقد في الصحافة ما هو أشد غربة ليكون واضحاً. وليقرب النائي، كي يجعلنا نصل الى نهاية التأويل والتفسير والاستنتاج والرأي.. انه مسعانا الى التجاوز، والذي يعني الوصول الى الجوهر وكشفه وليس التماثل معه بالضرورة. لكن من أجل تحريك الساكن باتجاه التغيير..

فالنقد هو حرية تسعى ضد الراكد والكسول، ضد عدم بذل الجهد، ضد اللامبالاة، ضد عدم الانفتاح على التأمل والكد والمكابدة التي يتطلبها التجاوز.

انه درس من العصر، ربما ليس درس العصر تماماً، والصحافة منبر العصر.. فهل يتماثلان؟

فمما لا يقبل الشك، أن العالم يتجه بشكل ملحوظ الى تقبل المفهوم العام لضرورة الحركة الفكرية،...، الفكر والفكر المضاد..،.. وقد كان هناك ما يكفي من الشجاعة في بعض البلدان ـ مثلاً، لنبذ الدروب المطروقة. فالفكر الجديد لم يعتبر «مداهمة الزمن» خطراً محدقاً، حسب، بل نظر إليه كتحدٍ مصيري أيضاً.

هذا الفكر يجابه بقوة سياسة التطبيع وتوحيد الانماط والمعايير بسلاح «التنوع والاختلاف» بعيداً عن اللامبالاة، وعن الاهتمام باستمالة الرأي العام، ويناضل من أجل تأييد الاختلافات والفروقات وتشجيع التنوع والتنويع.

(تلك ظاهرة الصحة، وعلامة ولادة «ما بعد الحداثة» (في فرنسا ـ مثلاً ـ): حيث تظهر شخصيات رائعة تتميز أعمالها كزهور غريبة: دريدا (الهدام)، وفوكو (الثعلب) ورولان بارت (قارىء الدلالات الماجن)، وكلود ليفي شتراوس (باحث تقاليد الزواج في المناطق الاستوائية) وليوتار (قصاص ما بعد الحداثة، وبوديار (دجال الخيال المخدوع) وغلوكسمان (ديوجين القرن العشرين)، ثم ميشيل سير (جوّاب البحار وهرطقي كل الآداب والأنظمة)..

وهناك آخرون، مثل روجيه غارودي (الذي اعتنق الإسلام بعد الماركسية)، ورينيه جيرار (الذي يقوم بتفسير الأناجيل)، وأدغار موران (البدوي) وميريليو (مفكر السرعة والاختفاء).

إن المرء ليرتكب هنا خطأ جوهرياً ـ يقول فيلهلم شميدت[١٦] ـ في اعتبار معضلة هذا الفكر أمراً منتهياً بمجرد أن تطلق عليه تسمية «روعة أسواق الشرق» إنه الطراز الجديد لهذا الفكر الذي يبشر بتحول الفلسفة.

الفلسفة اليومية بمعناها التالي: إنها الانتباه إلى أشكال الوجود الفريدة التي تزحف إلى مركز الفكر (فالفلسفة غير موجودة حقاً، بل إنها خيال الوجود الفلسفي في التفكير، في الحديث، وفي الصمت).

هل دخل النقد ميدان الفلسفة؟ حين يتأثر بالاتجاهات الحداثية، بخاصة الفرنسية؟

.. إنه لكذلك، بالفعل.. وتلك هي محنة نقادنا المشرقيين والمغاربة، معاً..

إنهم يبحثون عن العمق الفلسفي في كلامهم.. عن (الأمل)..

ترى هل فقدوا قناعاتهم السابق؟.

ألم تعد الأيديولوجيات التي اعتنقوها لغاية السبعينات، وبعد أواسطها بالتحديد، صالحة لعصرنا...؟

هل هي «بيريسترويكا» النقد...، هل هي «غلاسنوت» النقاد.. هل هي إعادة ترشيق جسد الفكر النقدي، أو تثوير خلاياه؟.

مشكلة نقادنا أنهم يبحثون عن خلاص، عن «عمق فلسفي» في كلامهم، لكنهم ليسوا مثل الأسلاف الذين أنتجوا فلسفتهم في كلامهم.. بل هم يتكئون على فلسفات غيرهم، عبر المناهج النقدية، وذلك ما يقلقهم حقاً، أن

---

(١٦) أنظر: شميدت، فيلهم: حيرة الفلاسفة الجدد في فرنسا، مغامرة مثيرة لفكر جديد / مجلة فكر وفن / العدد ٤٧ العام ٢٥ / ١٩٨٨.

يتحدث شميدت، أصلاً، عن كتاب «الفلسفة في فرنسا» ليورغ ألتفيغ وأوريل شميدت، الذي يقدم صورة شخصية لبعض المفكرين الفرنسيين، وهو تناول موضوع الحركة الفكرية الفرنسية، ومعالجته بجدية، ويعتبر هذا الكتاب أحد أهم الكتب الغنية بالمعلومات المتنوعة عن الفلسفة في فرنسا..

والكتاب مزين بصورة لنيتشه، وهي ترتفع فوق رأس جيل دولوز: ان البعض يخاف مفكرين من طراز دولوز ـ يقول المعلق ـ كخوفهم من الشيطان. فطريقهم يبدو مريباً كرحلة عن شعاب كردستان ـ على حد تعبير ـ القاص كارل ماري، أم أنها خطة تختمر في رؤوس هؤلاء المفكرين لغرض الهجوم على الغرب المسيحي؟ فان كانت رحلات دولوز الفكرية تذكرنا بشيء، فبالتأكيد بوجه رئيس قبيلة للهنود الحمر وهو يسترق الخطى بحس مرهف، وموهبة نادرة في حربه الثقافية (التعليق لشميدت) اذ لم يعد دولوز مجهولاً في المانيا، فهو الذي ابتدع في الأدب مفهوم التفكير البدوي، تفكير تجريبي متحرك وليس تقليدياً متمركزاً.

ومن هنا تنشأ الحيرة الفكرية التي لم تزل تعيشها المانيا حتى اليوم.

يكونوا مع نبض العصر، أم خارجه، لكن أن يكونوا هم في الخصوصية والهوية والذاتية الثقافية، لا سواهم.. لذا فإن استلافهم من بارت وفوكو ودريدا،.. الخ، الآن، بعد أن استلفوا من لوفيفر وغارودي وفيشر، يزعجهم تماماً.. وربما التطمين الوحيد هو أن يعود بعضهم إلى عبد القاهر الجرجاني، ليتكىء عليه، ذلك انه تراثنا.. كيما لا يظل يدور في الحلقة المفرغة.. وكي لا يتهم الناقد بالعزلة وعدم المتابعة. ومهما تكن تقنيات الاتصال عالية كي تلغي المسافات وتقرب المعارف، فإن اللحاق بكل ما تخزنه بنوك المعلومات وما يصدر في العالم أصبح مستحيلاً..

إن بلداً واحداً ـ إيطالياً ـ دفع عبر دور نشره، في العام ١٩٨٨، فقط مائة وستين مليون كتاب ضمت خمسة وعشرين ألف عنوان لمختلف مجالات الحياة وخاصة الثقافة والفنون والسياسة.

الألمان أنفسهم يتمنون أن تدخل بعض من الحركة الفكرية الفرنسية الجديدة إلى ألمانيا «التي لا تزال تعيش في جو من الحيرة الفكرية».

ماذا عنا، نقداً؟

هل خرجنا من حيرتنا بين الواقعي، الأيديولوجي، الجمالي، الاجتماعي، الألسني، البنيوي، التفكيكي.. الخ؟

هل رتبنا أوراقنا النقدية؟

هل نشرناها على حبال الصحافة، نقية، أو عرضة لشمس التطهير؟

ذلك الهاجس لم يعلن عنه أحد.. الجميع يتحدثون عن مبهم مشاريع، يضيع فيها المشروع النقدي العربي، ببساطة لأن المشروع النقدي الوطني يحتاج إلى مراس فكر وطني حر، إلى إنتاج فكر، كما كان الأسلاف قد فعلوا..

إنها حيرتنا، إذاً..، وإن كنا نتحاشاها في وثوقية كتابية، سرعان ما يكتشف القلق الكبير تحت قشرتها الخارجية، الحِكمية..

هنا..

فحص لنصوص نقدية، ليست كمالاً، ولا إحاطة كاملة، لكنها نماذج للتنوع والبحث، عشوائية الاختيار، تبدو.. لا تخضع لتسلسل تاريخ نشر، لكنها من زمننا القريب، لا تغطي كل أسماء، ولا كل مساحة النقد في الصحافة، لكنها عينات تكشف، ومن خلالها نعاين أنفسنا، وما وصلنا إليه.. من حيرة!.. أهو وثوق مستلف من غيرنا!؟

لأن الصحافة فسحت في المجال أمام السجال النقدي، فإنها، أيضاً، أعطت للتنظير حصة في ميزان المنشور من الدراسات.. ذلك أن إحساساً بالخوف من «التخلف عن» المتابعة الحداثية، كما قلنا، ومخافة الاتهام بالنكوص، أو المراوحة في الحقل التقليدي، حاول بعض نقادنا القفز على حيطان الحداثة، ولكن ليس في الابتعاد عن «السجال التاريخي حول الشكل والمضمون» ـ كما كان سمة تاريخ التنظير الأدبي عندنا، حسب، بل والبحث عن بديل،.. لكن هذا البديل للأسف، سقط في إشكالية تتلخص في أن «جيلاً عربياً أدبياً حسب أن السجال حسم لصالح الشكل، فإنصرف إلى الانتاج اللفظي ونظر بعضه لمادية اللفظ» (مطاع صفدي).

لأن الصراع بين «ما ينتج إبداعياً» و«ما يروىٰ إعلامياً» ـ بوجه أيديولوجي ـ أدى إلى:

١ ـ افتقار للنتاجات الإبداعية حين أصاب التنظير خالياً من أية نزعة إبداعية تقدماً ملحوظاً.. لقد أصبح (التنظير) هدفاً، بعد أن انحسر في نهاية الستينات لصالح التحليل.

٢ ـ إن هذا الصراع (التنظير الحاد) لم يؤد إطلاقاً إلى طغيان نزعة أيديولوجية على أخرى، وإنما على أثنين:

ـ أغنىٰ الأخذ والرد في البحوث اللسانية.

ـ أرسىٰ معطيات نظرية ثرية كانت ملحة لمسألة التجديد في النهجيات المعرفية، وسمت ما يمكن أن نطلق عليه عصر ما بعد الأيديولوجيا.

(تلك المنهجيات التي حبلت خلال هذه الفترة وأنجبت **من ثم، معطى أساسياً، معطى الحداثة الذي أراد أن يتسرب إلى أجنة العلوم الإنسانية كافة).**

بمعنىٰ:

إذا كانت مقولة «ليس ثمة نص مبدع لا يكون أيديولوجياً» سليمة، فإن مقولة «ليس ثمة صحافة بلا أيديولوجية» باتت مقارباً لذلك بل مجاوراً في الحيز..

لكن «المعركة» بين «المبدع» و«الأيديولوحي» بين «الإبداعي» و«الإعلامي» وقعت بالفعل.. «كلما وقع السطو من خارج الأدب» على «ما هو أدب حقاً!» غابت ـ هنا ـ فاعلية الأثر الفني الإبداعي، ليكون فاعلية داخل الزمان الثقافي للمجتمع،.. بمعنىٰ أن عملية النقد والصحافة /النقد في الصحافة/ بقدر ما هي إسهام في الفعالية الثقافية لخلق الزمان الثقافي للمجتمع، تحولت إلى فائض كلام.. وإلى تنظير عن التنظير، أكثر منه حفراً في الأثر الفني واستيعاباً لعناصر الدلالة في مجالاتها..

لقد سقطت الحداثة من جانب آخر في الشكلية اللفظوية، في محاولة لتعرية اللغة من ثوبها الحضاري، الثقافي ـ التاريخي، وإلباسها لبوساً قاموسياً، وحسب، بمعنىٰ هذا اللفظ ـ الكلمة، العبارة.

٤ ـ نماذج:

تكرس صفحة «ثقافة» في جريدة «الثورة» /العراقية/ ستة أعمدة لمقالة عن «موقع المروي له في البنية السردية»(١٧). .

هنا الناقد أصبح منظراً، ناقلاً للتنظير. . مترجماً له، من لغة المرجعيات الأجنبية إلى التبسيط العربي، إلى الدرس التوضيحي للمفاهيم. .

تبدأ المقالة التنظيرية باستعراض التوجه العام للدراسات النقدية الحديثة (السرديات)، ثم يقف عند دراسة «سيمور جاتمن» الموسومة «مقدمة المروي له في السرد»، كون المروي له هو الشخص الذي يوجه له السرد داخل النص القصصي ذاته.

مشيراً إلى خلط «معظم النقاد المحدثين» وحتى «البنيويون منهم أمثال رولان بارت وتودوروف وجريماس وجيرار جنيت يخلطون بين مصطلحي المروي له والقارىء بمختلف مستوياته أو يدمجون بين المصطلحين «إذ يتحدث بارت (١٩٦٦) عن آلية التواصل السردي مشيراً إلى المخاطب أو المنصت أو المستمع أو القارىء، إلا أنه لا يشير صراحة إلى مفهوم المروي له رغم أنه يشخصه ويخلط بينه وبين المصطلحات، وهذا ما يفعله تودوروف أيضاً (عام ١٩٦٦) عندما يكتفي بالحديث عن الراوي والقارىء فقط مهملاً موقع المروي له: (إن العمل الأدبي هو خطاب في الآن نفسه إذ يوجد سارد يروي القصة، وهناك في مواجهته قارىء يتقبلها ويهتدي إليها. .»

(الأسلوب السردي ونمو الخطاب المباشر وغير المباشر /آن بانفليد ترجمة بشير القمري/ مجلة آفاق (المغربية) العدد ٨ ـ ٩/ ١٩٨٨/ المغرب ص ٩٤).

وهذا الانشغال بالخلافات في التفاصيل وفي المعطى بين آراء وأقوال البنيويين والحداثيين حول «المروي له» في البنية السردية، أسقط ناقداً مثابراً في سباق خلافات التنظير، وعدم استقرار المصطلح، وأخذ منه حيزاً كبيراً من الاقتباس والأقوال، دون أن ينظر إلى طبيعة جمهور الصحيفة. .

إن «تنظير التنظير» هذا، مجاله، متابعة أو تعقيباً، مجلة ثقافية، لإنارة هذا الجانب عند المتابع المتعجل الذي لا يذهب إلى المصطلح في مظانه، يريده جاهزاً في وسيلة إعلام سريعة.

الصحيفة تحتاج، هنا، إلى تمثل. . إلى نقد يستفيد من المنهج ويتمثله، في التحليل، الجمالي، للنص. . لإظهار قيمة ما قدمه السارد، وما وصل إلى المسرود له. .

وهذه الإشكالية أصبحت حالة انشغالية، أصبح التنظير ومتابعته، بديلاً عن النقد.

إن الصحافة تقتضي من النقد أن يقدم نصاً منظوراً إليه من زاوية «المسرود له» أو «السارد» مثلاً. . وأن يشار في الهوامش إلى تعريف «المصطلح» وإشكالاته، وإبراز متداوليه، كي تكتمل الاضاءة التنويرية للنص، فيما هو خارجه وحوله من حقول معرفية. .

وهذا الإجهاد في متابعة الركض وراء التنظير أتعب جيلاً من «السجاليين» في محاولة للإمساك بالتنظير الأدبي الحداثي، ولكن ليس من جوهر النص الإبداعي، بل من مشكل المرجعيات، ودوامة الشكلانية. .

وبذلك، تسهم الصحافة حين تفرد أعمدة طويلة وعديدة لهذه المتابعات التنظيرية في إبعاد القارىء الجاد عن تناول المرجع الأصلي وبحثه، وتدفع بالقارىء المتطلع الجديد إلى تيهان لا مبرر له، أو اتكاء على كسل الخلاصات.

مع أن الناقد ذاته يقدم تطبيقاً لهذه المناهج، مع الإفادة من منهجه السوسيولوجي، على الرواية، من زاوية تعدد الأصوات، والصوت الواحد. . ببحث طويل جداً، احتل عدة صفحات في الجريدة، وبشكل متتالٍ. . ومع ذلك فهو يقدم مقارباته هناك من وحي النص أو عبر المقاربات النظرية الحداثية، والمرجعيات التنظيرية كسند لتحليل النص.

وبذات التوجه التنظيري، يعيد لنا، باحث آخر، ذات المفاهيم، نقلاً من مراجعها وعلى أعمدة عديدة، أيضاً من صفحة (ثقافية)(١٨). . . ليتدخل في «عرض موسع للمشروع الابستمولوجي الذي طرحه الناقد سعيد. يقطين في كتابيه اللذين صدرا حديثاً وهما تحليل الخطاب الروائي، وانفتاح

---

(١٧) انظر: جريدة الثورة في ١٤/٣/١٩٨٩ ص ٧: موقع المروي له في البنية السردية / فاضل ثامر.

حيث تبدأ المقالة هكذا: عكفت الدراسات النقدية الحديثة التي تنضوي تحت باب «السرديات» أو علم السرد narrotolgy على دراسة وفحص وتحليل جميع أو أغلب مستويات البنية السردية، فميزت بين المؤلف الحقيقي والمؤلف الضمني (أو الخيال)، وبين القارىء الحقيقي والقارىء الضمني (أو الخيالي) وبين المتن الحكائي (أو الحكاية أو القصة)، والمبنى الحكائي (أو الحبكة وقد يسمى بالخطاب السردي)، كما اهتمت هذه الدراسات بدراسة الراوي ووجهة النظر ولغة السرد، وأولت اهتماماً جاداً لدراسة البنية المكانية، والأنساق الزمانية داخل العملية السردية.

الا ان هذه الدراسات على غزارتها ـ يستطرد الباحث ـ وتنوعها، لم تول اهتماماً مماثلاً لموقع «المروي له أو المسرود له naratee»، الا في وقت متأخر.

(١٨) أنظر: جريدة الثورة / بغداد / العدد ٦٨٩١ في الإثنين ١٠/٤/١٩٨٩ (من أجل نظرية معرفية لتحليل الخطاب الروائي العربي: المهاد النظري للسردية): ابراهيم، عبد الله / ص ٧.

النص الروائي، حيث يعنى الأول بمستوى تركيب الخطاب والثاني بوظائفه. . إذ يعيد لنا تلخيص «الرؤية النقدية أهي تنهض على الموروث النقدي للسرديات الحديثة بنوعيها، أو تياريها الرئيسيين وهما: السردية اللسانية التي تعنى بدراسة الخطاب السردي في مستواه البنائي، والعلائق التي تربط الراوي بالمتن الحكائي أو القصة المتخيلة، حيث يمثل هذا التيار: رولان بارت وتودوروف وجيرار جنيت، . .

والتيار الآخر هو: السردية السيميائية، ويعنى هذا التيار بسردية الخطاب من خلال عنايته بدلالاته، قاصداً الوقوف على البنى العميقة التي تتحكم به. .»

وهكذا يقدم لنا هذا الباحث، عبر الصحافة، تلخيصاً آخر للدرس التنظيري في السرديات، ابتداءً من مراجعة الكتابين المذكورين، وانتهاء بنبش آراء وتيارات الحداثيين الأوروبيين المشتغلين على هذا المنهج، فتتردد أسماء رولان بارت، تودوروف، سيمون شاتمان (صاحب القصة والخطاب: بنية السرد في الرواية والفيلم /ط انكليزية ص ١٧ ـ ٤١، وكتاب جوناثان كلر: الشعرية البنيوية /ط ١/ ص ١٨٩ ـ ٢٣٠، وكتاب روبرت شولز: البنيوية والأدب ط انكليزية ص ٥٩ ـ ١١٧. . وجيرار جنيت، بارت، بريمون، فيليب هامون، ريفايتر ـ لوران جيرار، والدراسات السوفيتية عند: أو سبنسكي ـ دوسوسير، بروب، . . والانجلو ساكسونية عند: بوث، وفردمان. . الخ ثم: منيكو، جان كارون، موشلر، فان ديك، هاليد اي. .)

هل ظل أحد؟

هل المنهج غاية أو أداة لتحليل النص؟

يبدو أن الشباب الذين يتعاطون هم «الحداثة» (تنظيراً)، وقراءات، وتوجهاً، ومحاولات في التطبيق السريع نقدياً، استعذبوا إطلاق تسمية «النقاد الجدد» على أنفسهم، فسقطوا في «المنهج» غية! وهو ليس (المنهج) على وجه التحديد، بل (نقد المنهج)، نقد (التنظير). .

وهكذا لم تستطع «المناقشات» التي قدمها المهتمون بهذا الهم، عبر الصحافة[19] رغم حماستهم الطيبة وصدق نواياهم، على إغناء العملية النقدية، كأساس لانطلاق سجال ثقافي، معرفي، ثر، يغني في عملية سبر النص وتحليله. . ويقدم فاعلية في الزمان الثقافي للمجتمع، وليس خارجه. .، لم تستطع أن تخلق وحدة منهج ورؤية. . لسبب بسيط وواضح وجاد هو أن هؤلاء الشباب المتأثرين في قراءاتهم بالسرديات الألسنية والبنيوية، يتشظون في تعددية مناهج داخل المقال الواحد. .

لذلك يدعو بعضهم[20] «لالغاء المناهج» التي «يتعكز عليها ممارسو مهنة النقد» (الإلغاء)، لم يخلق قاعدة نقدية في الصحافة، تتوفر على اقناع ذوي الشأن قبل سواهم، بما ينتجون. . إذ إن دعاة «المشروع النقدي» أنفسهم يواجهون «إشكالية» اتحاد، في المنهج وفي الرؤية. .، لأنهم، بعد، يبحثون عن «أفكارهم»[21] كي يبدأوا «حيث فشل أسلافهم القريبون»!، وهذه البداية ـ كما يريدون ـ «تقوم على تمثل وحوار مقترح الغرب النقدي الحديث، ومقترح الموروث النقدي، والمرور بكل التجارب التي حسبت على النقد العراقي، في سبيل منح الاشكالية صفتها العلمية المطلوبة».

ترى أي تناقض في ضرورة أن تصب «تلك النواة النظرية» في «قنوات النظرية النقدية العربية الحديثة» وبين إلغاء جهد «الأسلاف القريبين»، ما بين كل تلك «المرورات» عبر، وبكل، التجارب العراقية والعربية. . . انهم، بعد، يبحثون عن «مشروعية» من أجل «اعتماد نظريتهم واقعاً نقدياً» على «صعيد المؤسسة الأدبية في العراق، والتعامل مع رموزها على أساس كتلوي، لا على أساس فردي!».

ترى هل يتحقق هذا الطموح في غياب «المنهج» النقدي الموحد؟! «كي يتحقق بفضل نقاده ـ المشروع ـ المتحمسين الجدد ما عجز الآخرون عن تحقيقه»!؟ (والمقتبسات بين

---

(١٩) انظر: (المشروع النقدي الجديد في العراق: قراءة في مقترح البيان / عبيد، محمد صابر: جريدة الثورة / ٢٤/٢/١٩٨٩ / ص ٧:

على ضوء مقترح سعيد الغانمي في مقاله الموسوم (وحدة الاشكالية في المشروع النقدي الجديد في العراق) المنشور في جريدة الثورة في ٢٨/١/١٩٨٩ والذي كان، في الأساس، محاورة لما طرحه عبد الله ابراهيم، قبل أكثر من عام، من رؤى ومقترحات تتعلق بموضوعة النقد العراقي الجديد، تحت عنوان: (المشروع النقدي الجديد في العراق).

(٢٠) نفسه. إذ يؤكد محمد صابر عبيد، عودة على المنهج، قوله: «ان المفاهيم التي يعتمدها نقاد المشروع، هي مناهج تقوم أساساً على (الحداثة) وتستلهم في سبيل خدمة النص من جهة، و(المشروع النقدي الجديد) من جهة أخرى (كل) المناهج الحديثة لا سيما البنيوية وما بعدها، بما تقدمه من مقترحات ورؤى حديثة، في مواجهة النص، تنسجم طبيعة الاشكالية التي (يتحد) فيها نقاد المشروع. .».

(٢١) نفسه: النص المقتبس في أدناه، يدلل على الصعوبات التي تواجه هذا المسعى.

يقول عبيد: (. . وعلى هذا أدعو الى مناقشة هذه الأفكار بحيث يقدم فيه كل واحد (منهجه) و(رؤيته) الخاصة، ضمن آفاق (الاشكالية) العامة التي يتحدون فيها فـ(باجتماع) هذه (المناهج) و(الرؤى) (المختلفة) يتأسس (بيانهم) النقدي الجديد، الذي يشكل (نواة) نظريتهم النقدية، التي تصب ضرورة في (قنوات) (النظرية) النقدية (العربية) الحديثة. .).

(الأقواس من عندنا، للتنبيه الى التناقض: م. ج).

الأهلة من أقوال، هي في صلب ما جاء بمناقشة المشروع!).

وإذ يلجأ ناقد حداثي متمرس[22] الى ممارسة نقده في الصحافة دورياً، عبر مسارب منهجية متعددة، من مزيج انطباعي، على خاطرة ومقطع شعري، داخل بنية وحدات النص الصحفي، فالاستعراض، فالتحليل، على وفق المناهج الحديثة.. معاً.. وإن كان أكثر النقاد الجدد استيعاباً للمناهج الحديثة ووعياً لمقارباتها وتمثلاً لها في التطبيق على النص الشعري، مستوعباً، بالفعل، شعرية النص، وسابراً غوره..

ففي (تخطيطات بقلم الرصاص: ١٩/١٢/١٩٨٥) يلجأ الى مرتكزات عديدة في بنية النص المكتوب، فحاتم الصكَر، مثلاً، يقسم تخطيطاته الى خمس وحدات يعنونها بعناوين فرعية (الأولى تحت عنوان: لمن يصوت المربد؟) معقباً على مهرجان المربد الشعري السادس، وبلغه تجاوزها - في كتاباته الأخيرة، انه هناك يتمترس بالملاحظة الواقعية، حيث تأتي أحكامه النقدية في سياق الاستعراض العام، لا التفصيل: (كانت قصيدة المستقبل تطل برأسها خجلة واعدة تصل من خلال أصوات محدودة، لكنها فاعلة ومؤثرة..) وفي المقطع الثاني من مقالته، يقتطف مقطعاً من مالارميه كتبه في ٢٤ حزيران ١٨٨٤ عن (الشعر والروح) كون الشعر «هو التعبير باللغة الانسانية المحمولة الى نمطها الأساسي عن المعنى السحري لمفاهيم الوجود...» وكأنه يستلف هذا النص للتعبير عن مقولة وجد مطابقها ومماثلها الفكري في يقينه، ان الاقتباس، هنا، هو المعادل الموضوعي، للتفكير، هو البديل. ويحتوي المقطع الثالث من توليفه، مقطعاً شعرياً من نظمه، يؤكد فيه جانباً آخر غير معلن من شخصيته الابداعية، وفي المقطع الرابع يتذكر السياب في «الرحيل الى الخلود» ويشير الى «أن ما انجزه الراحل الكبير شيء لا تحده الذكرى ولا يحصره الرثاء»، وفي المقطع الخامس يتساءل:

«هل هو عصر البنيوية حقاً؟»: «أيمكن لفلسفة ما أن تكون سمة لعصر، أم هل يمكن أن يكون لفلسفة ما عصر تشرق فيه وتسود ثم تأفل الى الأبد؟ سؤالان تثيرهما قراءة كتاب الأمريكية «أديت كيرزويل» الذي ترجمه د. جابر عصفور) ويستعرض الكاتب هذا الكتاب ملخصاً خطوطه الرئيسة، مستنتجاً في النهاية بأنه «لا يتوقع».. «أن تقدم البنيوية في طبعتها العربية شديدة الرواج هذه الأيام، أي حل لمعضلة النقد عندنا».

في حين يسعى الناقد الصكَر في مقالته «ما أبقى الطير للزارع»[23] الى أن يجعل النقد نصاً إبداعياً، حيث يمازج فيه بين الشاعرية، مظهراً أدبية النص النقدي، على وفق منهج (سوسيو - ستاطيقي)، وبين ذاتيته في التعبير: (على حافة هذا الحساب علينا أن نبحث عن شعر لا يسقط من تقويم الأيام، كما بحثنا ذات مرة، فماذا سنجد؟

سندخل حقلاً زرعناه شعراً بعد أن بذرناه رؤى وكلمات، وكما يفعل الزارع المنتظر.. سنراقب بيدرنا لنتفحص ما أبقاه الطير..)

ويتعرض الصكَر الى «الكتاب الاحتفالي الصادر عن جامعة الكويت» تكريماً لنازك الملائكة كونه.. «أبلغ اعلان عن نهاية مطافها الشعري».

أما «البياتي» فقد حمل لنا من مدريد أربع قصائد مترجمة الى الانكليزية ضمها عنوان صغير: حب تحت المطر..).

وهكذا، عبر الخبر الثقافي، والسرد، يتبدّى الموقف النقدي، عند هذا النموذج الكتابي لحاتم الصكَر، إذ يقول: (وما القصائد القصيرة جداً إلّا حبوب تقفز خارج البيدر، فما كتبه البياتي في (أصيله) ومدن أخرى لا يحمل نفس البياتي الذي عرفناه في «مملكة السنبلة»...).

وبمثل هذه الاشارات يمر الصكَر على الشاعر بلند الحيدري والسياب، أيضاً، لكنه يقف عند «أوراق الزوال» لسامي مهدي، والأعمال الشعرية (١٩٦٤ - ١٩٧٥) لحسب الشيخ جعفر، و«المعلم» ليوسف الصائغ، والقصيدة المطولة (الحرب) لياسين طه حافظ، ويستذكر بعض قصائد المربد «سلاماً يا مياه الأرض» مع قصائد ذاتية لعبد الرزاق عبد الواحد، ومن ثم يقف عند (مشروع) خزعل الماجدي، الطويل: «خزائيل» (الذي لم يخدمه نشره مجزءاً مبعثراً، فالعنوان الجانبي «استفاق النحاس فوجد نفسه يوماً» يوحي بقدرية الشعر في اختيارات الشعار، أي «ان المادة التي تكون منها طرأت بالصدفة» إلى آخر حصاد «ما أبقى الطير..»)، وهو بذلك يخضع، ناقداً - كاتباً، إلى مقتضيات الصحافة اليومية، منهجاً وأسلوباً، حيث فرضت ذلك الصحافة اليومية على أغلب النقاد والباحثين المتعاونين بشكل ثابت مع الصفحات الثقافية، بخاصة كتاب المقالة الأسبوعية الثابتين والمعروفة مواعيد نشر مقالاتهم، تقليدياً. في هذه الصحيفة أو تلك.. إذ تلجأ الصحافة، هنا، الى دفع الناقد نحو حافات مياهها، حتى تغطسه في بئرها، مع الزمن.. بخاصة في تلك الكتابات التي تحكمها المناسبات (العام الجديد) - مثلاً - حيث الى الاستعراضي والمتابعة للأحداث الثقافية هي

(٢٢) أنظر: تخطيطات بقلم الرصاص / حاتم الصكَر / جريدة الجمهورية ١٩/١٢/١٩٨٥ ص ٧.

(٢٣) أنظر: حصاد ١٩٨٥ الشعري: ما أبقى الطير للزارع / جريدة الجمهورية / الخميس ٢ كانون الثاني ١٩٨٦ / ص ٧.

السائدة، أسلوبياً. . مع إشارات نقدية، تتناثر هنا وهناك، في مقال هو أقرب الى المتابعة الثقافية منه الى النقد التطبيقي ـ التحليلي، للنص، مع أن الملاحظة النقدية تنتظم وتتبدّى داخل بنية المقال، مع الموقف والرؤية والوضوح والتنويع وخفة الدم، والتشويق، والاختصار، لتكون (مادة المقال) جماهيرية التلقي.

وهكذا نجد مثل هذا النموذج المقالي، يتكرر في الصحافة العراقية، جامعاً في خصائصه: روح الخبر (استذكار كتاب صادر حديثاً، أو مؤلف، أو فعل حدث)، وروحية التحقيق الصحفي ـ الثقافي ـ الاستعراضي (غير الخالي من لمسة نقدية، عميقة). .

إلى جانب (الملاحظة النقدية المضمرة) التي ينطوي عليها مثل هذا المقال، حين ينحاز الى كتاب ليعرف به، من بين عشرات الكتب. . ، انه موقف نقدي إيجابي من الكتاب بغض النظر عن ما يكتبه الناقد عنه في المتن.

وبذات الروحية يغطي حاتم الصكَر في «استطرادات» على «ندوة أدب الحرب»[٢٤]: كون (الأعمال التي كتبت خلال الحرب واقتربت من موضوعها حد التماهي به، ستكون قصص معركة أو روايات معركة. . لقد خرق زملاؤنا القصاصون ما كنا نعهده من قوانين الأجناس الأدبية وهو أن وراء غناها (القصص) الكمي فقراً بيناً. . فالدلالات العامة مكررة، وما يكتب هو السائد الذي يحكى، وكأن مهمة القصة تحويل الأحداث والوقائع الخارجية الى أحداث ووقائع قصصية».

وهكذا يضمن الناقد «استطراداته» مواقف نقدية، وتساؤلات، في سياق نص، بالرغم من ظاهره الصحفي ـ الاستعراضي، المتابع لندوة معلومة، فهو يمازج بين المهمة الاعلامية والمهمة الابداعية داخل بنية النقد. وبذلك يستجيب النقد، هنا، الى متطلبات الصحيفة اليومية. .

وإذ يلجأ الناقد باسم عبد الحميد حمودي الى ثبات الأسلوب والمنهج (الوصفي ـ الواقعي ـ الاجتماعي) في سرده النقدي، فهو يتناول في نصوصه المنشورة في الصحف، مفردات نص إبداعي أو أكثر، أو يتصدى لظاهرة عامة داخل السياقات الابداعية ليقف عند مقاربها المضموني، غالباً،[٢٥]. . فمثلاً تظل «البصرة» مفتاحاً للحقيقة البسيطة

(٢٤) أنظر مقالته: الحرب على مائدة الكتابة: استطرادات حول ندوة أدب الحرب القصصي / جريدة الجمهورية / العدد ٧١٠٦ / الخميس ١٢ آذار ١٩٨٩ ص ٧.

(٢٥) أنظر: البصرة رواية: استلهام واقع واستعادة تاريخ / جريدة الجمهورية العدد ٦٦٠١ السبت ١٠ تشرين الأول ١٩٨٧ / ص ٥.

الواضحة ـ كما يرى ـ وتظل عالماً مشحوناً بالحب والأمل والمواجهة» وهو يستعرض الأعمال التي تناولت هذه المدينة، عبر العديد من الروايات والقصص، في مقالته التي احتلت فقط ثلاثة أعمدة من الصفحة الثقافية ففي روايات مثل: «بوابة البحر» لرياض الأسدي، و«صعوداً إلى سليمان» لسامي مهدي، و «الفنارات» لجمال علي و «الليل والنهار» لفيصل عبد الحسن حاجم و «الجميع يضحك» لأحمد القباني، و «صخب البحر» لعلي خيون و «البحر لا يغمر الكبرياء» لسلمان كاصد، . . تظل البصرة محوراً ومكاناً للأحداث. . ، كما أن الناقد يتناول الروايات التي اتخذت من البصرة محوراً لتفاصيل رؤى ومقاربات تاريخية ومكانية كما في رصده لـ «القمر الصحراوي» لعائد خصباك و «الجهة الخامسة» لتامر معيوف. و «شرق السدة وشرق البصرة» لناجح المعموري و «رائحة البساتين الشرقية» و «النخل لمدينة المدن» ليعرب السعيدي و «أنشودة الطير الذهبي» لعبد الجبار البصري. . الخ،

وهي أعمال تحتاج الواحدة منها الى دراسة مستفيضة. . لكن الناقد، يرصدها هناك باستعراض تام، إذ ينطوي أثر التوثيق، والتلميح على الملاحظة النقدية، إيجابياً، ومن النادر، في مقالة كهذه، أن يغوص الناقد في تحليل العمل الابداعي، كون المساحة المخصصة للمقالة، متواضعة ولا تستوعب إلّا الاشارات والوصف.

هنا، الصحافة تقود الناقد على هواها فتجعله منحازاً لآليتها، نقدياً وأسلوبياً في كتابة واضحة، غنية بالمعلومة، التي تتواضع على الموقف النقدي المتطابق إعلامياً، والناقد ثابت في منهجه هذا، في أغلب النصوص النقدية التي يكتبها للصحافة حتى وان حملت بعضها عناوين كبيرة مثل: «الرواية بين كل الأرض والحديقة المسيجة»[٢٦]، فهو أيضاً، يلجأ الى استعراض المفاهيم والتنظير، أحياناً، لكن ليس بعيداً عن الذاكرة الثانية «المعلومة / الأرشيفية / الوثائقية» كمثل قوله:

(إن وجود هذه الروايات التي عنيت بالقضية الفلسفية للعمل الروائي أو بالقيمة المعنوية للأرض والوطن أو الصورة التربوية أو الحرية، لا يعني أن روايات البطولة الفردية لم تكتب، بل انها كتبت وباستمرار، منذ ظهور الرواية الحديثة خلال عصر النهضة الأوروبية) مشيراً إلى «بلوم» بطل «يوليسيس» لجيمس جويس، و «مونت كريستو» وصولاً الى «قنديل أم هاشم» ليحيى حقي، وأبطال أجاثا كريستي وأسماء أبطال روايات شهيرة ـ كثلاثية نجيب محفوظ ـ وبطلها

(٢٦) أنظر: مقالته في جريدة الجمهورية / الأربعاء ١٨ آذار ١٩٨٧ ص ٥.

أحمد عبد الجواد، ودون كيشوت، وزوربا، ومستر بلوم، . . بل ان أسماء أبطال ثانويين مثل «زيطة» صانع العاهات، ومرهون السايس، وسانشوا بانزا وشارلس بوفاري، . . المعروفة والمتداول حولها النقاش بين الكتاب والقراء، ففي الرواية «لا تقرأ أحداثاً فقط، بل رؤى وتضادات وقيماً متصارعة وإدانة لصيغ» ـ هكذا يستنتج الناقد، من كل تلك الأعمال والأبطال الذين استعرض.

في حين يميل ناقد آخر هو د. محسن الموسوي، فيما يكتبه للصحافة، الى الدراسة النقدية على منهج ثابت هو (الفني ـ الاجتماعي)، ويتألق ـ عادة ـ فيما يكتبه عن القصة العراقية في الخمسينات، مستعيناً بمنهج بحث متخصص في مرحلة إبداعية، نوعاً وزماناً، كعادة الباحثين والدارسين الأروبيين، ويبدو أن دراسته في كندا ألزمته بهذا المنهج . .

وتأسيساً، يميل ناقدنا الى نشر مقالاته التي تصلح لأن تكون فصولاً في كتاب، بنشرها في الصفحة الثقافية للجريدة اليومية، لتحتل حيزاً كبيراً من أعمدة الصفحة، ولتكون أحياناً بقسمين أو أكثر، ينشران متتابعين كما في دراسته عن «قضية ـ الرجل الصغير ـ في القصة العراقية»[٢٧] عبر محوري الشخصية ونزعة الحداثة و «الامتثال ومشاكلة الواقع في العقد الخامس» . .

إذ يبحث بدءاً بمصطلح «الرجل الصغير» (الذي لم يرد في الكتابات القصصية العراقية، على أنه استخدام مجازي لابن الشعب المحروم في ظل أنظمة الاستغلال، رغم أنه ظهر عنواناً لواحدة من قصص عبد الملك نوري في مجلة الأديب (١٩٥٢)، بل ورد بديلاً عنه استخدام آخر هو «ابن الشارع» في «حصيد الرحى» لغائب طعمة فرمان (١٩٥٤) ليفرد له محمود العبطة كتاباً بعنوان «رجل الشارع في بغداد» (١٩٦٢) قاصداً بذلك أبناء الشعب الذين أقاموا علاقات رفض للحكومات المتعاقبة طيلة المرحلة الماضية ولغاية ثورة تموز ١٩٥٨، وهي علاقة استأثرت باهتمام المؤرخين المعاصرين ودارسي التاريخ الأدبي، تنطوي على عفوية وتعقيد في آن واحد، لكنها تفصح دائماً عن قدرة أبناء الفئات الاجتماعية الواسعة على فرز الحسن من السيء والفاضل من الرديء في واقع الحكومات. . ،

وهكذا. . وبهذا السرد، يستمر د. محسن، في تناول تاريخية «الشخصية» من خارج النص أولاً (. . لم يكن مستغرباً أن يتوارث الناس رفض المشاركة في الحكم منذ فساده قبيل سقوط بغداد ١٢٥٨، ويعتبرون ذلك أبعث لراحة البال والضمير، ليتأكد الأمر في نزعات تناقلها الكتاب في العشرينات والثلاثينات.

ثم يستعرض الناقد نمو هذه الشخصية عند شاكر خصباك، استناداً على مقدمة مجموعته (عهد جديد) (١٩٥١)، حتى ورود التسمية في «مواصفاتها الايجابية الأصل. . والتي تعني ابن الوطن المكافح في الحياة والانتاج والخدمة العامة والمواطنة، مقارناً ذلك بما ورد في الآداب العالمية حيث اتفق على تسميته «المسحوق والمعدم under privileged، دونما حظ في حقوق وبمطالبة مفترضة بالواجب، فان لمسة دستويفسكي مرة، وكافكا، مرة أخرى، تغلب على اسمه. . في القصة القصيرة العراقية في الخمسينات بخاصة، فتظهره مالكاً ما يريده، مفاجئاً للآخرين أو محاصراً دون معنى من الخارج، لكن هذه اللمسة لم تكن بينة من قبل في مطلع الأربعينات، يعتقد الباحث، بينما تذوب في الموضوعات طيلة العقد السابق ومطلع العقد اللاحق، فتبدو هامشاً في موقع تغلب على إدارته فكرة الكاتب المسيطرة مطروحة في سرده، الذي قلما يسمح للشخصية بالخروج عليه حركة أو فعلاً أو حواراً. . ولهذا كان السرد سبيل هذه الفكرة الغالبة متيحاً لصوت القاص المطلع المعني في طرح فكرته، محركاً شخوصه على هواه في مواقف صراع سياسية واجتماعية حسب ما ثبته ذو النون أيوب وعبد المجيد لطفي وغيرهما في مغزى الكتابة القصصية، وذلك لأن القصة العراقية شأن القصة بشكلها الواقعي أينما وجدت، بدأت حيث توقفت عفوية الحكاية، فاتحة أولاً نافذة الرؤية جواز مرور لواقع يلح في الدعوة للاصلاح قبل أن تمر في دورة مناقشة الواقع من خلاله ليضغط على القاص نفسه مرة واحدة دافعاً اياه الى تلمس سبل الاصلاح قبل كل شي.

وهكذا يحفر الباحث، عميقاً، في هذا المنهج، من خلال «الرجل الصغير»، ثم ليتناوله من زوايا نظر عديدة، غير متعسفة على النص، بل مستمدة منه ومرهونة به. . وبذلك يمازج، في دراسته، بين «الفني ـ الجمالي» و «الاجتماعي ـ السوسيولوجي» بعبارة واضحة وسرد متواصل، تاريخياً، وإن بدت الدراسة طويلة على مستوى مساحة النشر في صحيفة يومية، لكنها تتناغم وهوى القارىء المسيس، خاصة انها تتوفر على قدرة تحليلية واعية بين «السياسي» و «التاريخي» و «المعرفي» و «الفني» في بنية هذه الشخصية الموزعة على مساحة عريضة من الانتاج (انتاج النص القصصي / الروائي عراقياً، عربياً، وعالمياً)، معززاً ذلك بنماذج من نتاج

(٢٧) انظر: الشخصية ونزعة الحداثة: قضية «الرجل الصغير» في القصة العراقية / جريدة الجمهورية / ١٢ أيار ١٩٨٧ (القسم الأول).
و «الامتثال ومشاكلة الواقع في العقد الخامس» (القسم الثاني) من ذات الدراسة / الجمهورية / ٢٦ أيار ١٩٨٧.

الخمسينات، وهي المرحلة التي تتبدى عميقة التأثير في شخصية الناقد الدراسية وكتاباته، ففي ميدان القصة الخمسينية، يبدو ناقدنا ـ باحثاً ودارساً ومتقصياً، راصداً حريصاً وموضوعياً لجنس القصة العراقية، شغوفاً بها، ومتمكناً من الكتابة في عوالمها.

ويميل الى ذات المنهج، بتركيز أكثر على موضوعة المكان، الناقد ياسين النصير، الذي يعتقد ويؤمن بأن قيم الابداع الأدبي تحدد باشتراكات جمالية عديدة منها «التعامل مع البيئة»[٢٨]. .

وهو يقدم مقارباته، أحياناً، بطريقة تقربنا من الفهم التاريخي للبيئة، والمكان معتقداً بأن أمام أي كاتب وناقد، وهو يتعامل مع واقعه العراقي متباين الهيئات والأشكال، ايجاد «البقعة» الأكثر احتواءً لأفكاره، . .

و (اختيار البقعة، هو اختيار لقدراته الابداعية في أن تجعل من مساحة ما الينبوع الذي يولد ثروته).

من هنا فان الناقد يستنتج بأن المتميزين من القصاصين والشعراء، فقط؛ هم الذين فهموا (قوانين البقعة الجغرافية) التي اكتشفوها لهم، وتمكنوا عبر ممارساتهم الابداعية الوصول بها ومن خلالها الى مراتب الخلق البكر، ويحيلنا هذا الأمر الى نقطتين أساسيتين، حسب النصير:

النقطة الأولى: هي أن البقعة لا تعني مساحة محدودة، مسيجة بالذات وبالمعرفة الجزئية، ويتم التعامل معها كما لو كانت جزءاً من العشيرة أو الانتماء، وإنما تعني في المعيار الجمالي للابداع: المكان الذي يحتوي قدراً أكبر من شخصيات وهويات الأمكنة الأخرى، ولن يتم اكتشاف مثل هذه البقعة المكانية الآ بعد مران، فكري مجرب، فقد يكون الحقل الزراعي مثلاً مكاناً مسطحاً يحتوي على عادات وتقاليد واعراف هي غيرها في المكان المديني أو الجبلي. لكن هذه العادات وهذه الأعراف اذا لم ير من خلالها البعد النفسي والاجتماعي للانسان العراقي ككل، تنحسر فائدتها وتضمحل أهميتها وتتحول الى بقعة ثانوية.

النقطة الثانية: هي أن البقعة الجغرافية لا تتحدد بتاريخ معين ولا بفترة معينة، وانما يمر عليها التاريخ وتمر عليها الفترة فتكسبها عمقها، التاريخ لا ينبع منها الآ متى ما كان قبله تاريخ واضح لها، والبعد النفسي لا يجد له صدى وقوة ما لم يكن للناس الذين سكنوها دور مهم وفاعلية واضحة.

ضمن هذا البعد تصبح البقعة زمناً متطوراً، وجدلاً يحوي النقيضين وواقعاً يفسر الأحداث ويكسبها هوية.

ان هذه المقالة، التي تفرش بعدها النظري استهلالاً لبعدها النقدي التطبيقي، تشكل، في تقديري، الحجر الأساس، لمنهج ياسين النصير، في دراساته اللاحقة عن المكان. . ، وهي الأسلس والأوضح، لتعبر عن أفكاره، من خلال وسيلة اعلام جماهيري هي الصحيفة. .

وهكذا. . وفي ضوء فهمه لدور «البقعة» المكانية للابداع الأدبي، يستعرض نماذج ابداعية، أضاءت بهذا الفضاء، وتميزت به، (فالسياب وجد في البيئة الجنوبية الزراعية نوعاً من الرسو الأسلوبي، وتميزاً من الخصائص الفنية التي أكسبت صوره الشعرية ايقاعات اجتماعية أعمق من ايقاعات اللغة وميزات الشعر، ويوم غادر السياب بقعته المكانية المولدة تحولت المدينة عنوة الى غول وأصبحت مدججة بالغرائب بل واكسبته حالات اليأس والحرمان).

وهذا الاستنتاج الذي توصل إليه الناقد ياسين، يحتاج، الى براهين، الى تطبيق بالأمثلة، أو اشارات للأمثلة يستدل بها القارىء، العادي، لا القاريء المتخصص، لأن هذه المقالة كتبت ونشرت في صحيفة يومية، وبالتالي لا يفترض بالكاتب ـ أي كاتب ـ أن يقدم نتائجه، دون تطبيقات واستشهادات، مكتفياً بالمقدمة النظرية. . التاريخية، أو السردية. .

صحيح أن المتتبع لابداع السياب يعرف جيداً الى أي «بقعة» يشير الناقد، لمجرد أن يذكر الريف أو المدينة، وعلاقتها بالشاعر. . لكن الناقد الذي يكتب لجريدة يومية، يفترض به الآ يتصور ان قراء الجريدة هم من المتخصصين بالأدب وبالذات بالشعر، وبالأخص بالسياب، كي يلتقطوا الاشارة النقدية ـ النتيجة ـ دون قنوات إقناع عيانية.

وهذه الاشكالية يعاني منها العديد من النقاد، الذين يكتبون في الصحافة ولها أحياناً، من خارج حيثياتها وآلية وميكانيزم التواصل بين المادة والمتلقي، لذا تظل رسالة (أو شفرة) الناقد، بعيدة، ومقطوعة عن المتلقي. . .

صحيح أن الصحيفة لا تستوعب التفصيل الكامل. . لكن تثبيت المرجعية، هنا، كاشارة، ضرورة أدائية، وليست ترفاً. . .

ومع أن الناقد، هنا، يدفعنا الى تفحص شموليات معارف إبداعية، عبر اسماء. . ، كالقاص محمد خضير (الذي اكتشف البيوت المعزولة، والنساء المحملات بارث الآباء والأبناء، وعرف المزارات والأماكن السرية، وأماكن البوح ومنازل النساء المعزولات، وكيف استنطق الجدران وحواف البناء والصور الدفينة في الأحياء. . الخ).

والقاص موسى كريدي (وأجواء النجف)، بأزقّتها

(٢٨) أنظر مقالته: «البقعة الخلاقه» / جريدة الجمهوريه / الاربعاء ١٩ تشرين الثاني ١٩٨٦ / صفحة آفاق.

وعاداتها محتوياً البيوت الصغيرة. محسساً إيانا بتلك الرطوبة والظلمة والبلاطات الباردة. . الخ.

والقاص عبد الرحمن الربيعي وأجواء مدينة الناصرية. .

هنا، يشير النقد الى «مملكة الجد» و«القمر والاسوار». ليدلنا على استنتاجاته حول البقعة، معززة بمادة ابداعية معروفة. .، انه هنا، مع الشمولية في الاشارة، والتحديد بالمثال. .، لكنه لم يفعل ذلك مع محمد خضير أو موسى كريدي، بل اكتفى بالتعميم. . كذلك فعل مع عبد الخالق الركابي في اشارته لبقعته المكانية (بدره)، دون أن يسعفنا بأسماء أعماله التي تناولت هذه (البقعة. .)، وكأننا، نعلم تماماً، ما هي «بدرة» وأين تقع - كبقعة مكانية - في نصوص عبد الخالق الركابي، القصصية والروائية. وهذا افتراض خاطىء. . . قياساً الى قراء صحيفة يومية، أو النشر في الصحيفة. انه وارد وطبيعي حين تكون مادة ذات المقالة. محاضرة في منتدى أدبي متخصص، ومع ذلك. . فالبراهين مطلوبة، دائماً. . في أي نقد، أو تنظير، لأنها أسس الوصول الى الفكرة، وقد أصبحت موقفاً فلسفياً. .

في حين يسحبنا الناقد عواد علي الى مادة محددة بمثال. . ، وهو يتناول موضوعه النقدي - التطبيقي، في الصحيفة[٢٩]. ذلك ان الاستنتاج هنا، مشيد على مادة عيانية مفحوصة، وخاضعة للنقاش، والجدل. . ، فهو يستهل مقالته، بفاتحة عن تجربة القاص محمود جنداري (في قصصه الأخيرة: القلعة، مصاطب، الالهة، زو - العصفور الصاعقة، عصور المدن) حيث تشكل هذه القصص (انعطافة جديدة في مسار القصة العراقية إن كان على مستوى السرد أو التناص التاريخي الأسطوري. .)، وهذا الحكم النقدي، الاستهلالي، يعززه النقاد بتتبع التجربة في محاولته دراسة «تقنيات السرد الزمني» لقصة واحدة محددة من هذه القصص هي «زو - العصفور الصاعقة» محدداً مكان نشرها من قبل القاص، (عدد الأقلام الخاص بالقصة العراقية القصيرة) وان كان غير دقيق في تأشير المرجعية، تاريخ النشر، رقم العدد (١١ -١٢ السنة الثالثة والعشرون / تشرين الثاني - كانون الأول ١٩٨٨).

(وقبل الولوج الى عالم القصة الزمني للتعرف على ملامحه، والامساك بإشعاعاته الروية)، يقف الناقد عند «الاشكالية الابداعية التي فجرها النص وكذلك النصوص الأُخر، داخل الجنس الأدبي الذي يحتويه فن القصة الذي يمتلك رصيداً حضارياً متراكماً يتمثل بالسياق، هذا العنصر الذي يسميه (جاكوبسن): الطاقة المرجعية التي يجري القول (الخطاب) من فوقها، ويحال إليها القارىء كي يتمكن من ادراك مادة القول وفهمها. . فاذا ما عرفنا ان السياق المألوف للنص القصصي يحتمي بمجموعة من المسلمات البنائية التي تؤسس الهيكل الفني لذلك النص، ويتواطأ مع ذائقة القارىء ويخضع لاعرافه القبلية التي سنها التقليد، فان هذا النص «يقوم على مبدأ المغايرة الكلية» لأنه لا يحتمي الاّ بنسقه الخاص به، وشفراته المشكلة من عجينة تاريخية وميثولوجية، مؤسساً سياقه الجديد، متحدياً ذائقة القارىء المتكلسة، مهشّماً اعرافه ومنظومة جهازه القرائي، مانحاً اياه حقه المستلب في الاستنطاق، والنقض، والتفكيك، واعادة البناء، وصياغة المدلولات التي ترشح عنها دوال الخطاب) (تناول الناقد عبد الله ابراهيم قصة «القلعة» للجنداري في دراسته: تناص الحكاية في القصة العراقية / المنشورة بمجلة الأقلام العدد ١ - ١٢ الخاص بالقصة العراقية القصيرة / ١٩٨٨).

وجواد علي يتماثل، أسلوباً ومنهجاً، مع عبد الله ابراهيم، في تناول احدى قصص محمود الجنداري، ولكنه يقدم مقاربه النقدي في صحيفة يومية. . وهكذا يتناول الزمن السردي. . الزمن الاسطوري، في هذ القصة، كاشفاً نسيجها، محللاً علاقاتها الزمنية، وتقنيات السرد مشيراً، بالتفصيل الى المقاطع ووقوعها في صفحات المرجع. . مقدماً تطبيقاً، متأنياً، للنص. . مشبعاً إياه، بالملاحظات النقدية، والاستنتاجات، مثل توصلاته عما أفضت به بعض العلاقات الزمنية الخالية من الضوابط المنطقية في القصة، على وفق ما قدمتها ذاكرة السارد، الى جملة من الظواهر التي اتسم بها البناء الفني والدلالي للقصة:

- البناء المتداخل للحدث.
- تجانس حلقات الخطاب من دون وجود فواصل تعزل مستويات القص.
- تشظي المبنى الحكائي، ونزوع السرد الى الانفكاك من أسر الحبكة الدرامية.
- استغناء النص عن الشخصيات المحورية التي تنهض بوظيفة الفعل من بداية الحدث إلى نهايته.
- عدم ارتكاز النص على قيمة جوهرية يمكن تعيينها أو القبض عليها.

وهكذا تمكن (عواد علي) بجدية نقد من الامساك بالنص، وتقديمه لقارىء الصحيفة بوعي تحليلي. .

ان النقد الجاد النادر في صحافتنا، هو الذي (يكمش) النص ويسيطر على حدوده، بل ويسطر له حدوده. . والذي يقدر فهمه للشكل. يحفر في المضمون وتقنيات

---

(٢٩) أنظر: مقالته «جريان الأزمنة في «العصفور الصاعقة» / جريدة الثورة / العدد ٦٩١٣ / الثلاثاء ٢ أيار ١٩٨٩ / ص ٧.

الاسلوب وآلية الكتابة، آخذاً بالاعتبار قارىء النص في الصحيفة، باتجاهيه: القارىء الاعتيادي، والقارىء المتخصص (وأعني به قارىء الصفحات الثقافية بخاصة، ومن الأدباء والمثقفين، بوجه أخصّ).

وقد لجأت الصحافة العراقية الى تعميق مسيرة النقد في الدعوة الى المشاركة الفاعلة في رصد النتاج الابداعي والكتابة عنه...

ونستذكر هنا ما طرحته صفحة «ثقافة» في جريدة الثورة من سعي لمشاركة نقدية واسعة حيث إرتأت (ضمن خطتها للاسهام الفعال في اغناء الواقع النقدي، أن تفتح باباً تحت عنوان «قراءات نقدية» حيث تسلط الضوء بكثافة على بعض الأعمال الابداعية الجادة من خلال وجهات نظر نقدية متعددة، مما يغني العمل الفني بمفاهيم عميقة وبأفكار قد تثير الجدل..)

وقد بدأت الصحيفة بالفعل، أولى خطواتها في توجيه الدعوة للناقد محمد الجزائري وآخرين لنقد ديوان «سعادة عوليس» للشاعر سامي مهدي[30].. وتم نشر مقالتنا النقدية لهذا الديوان مفتتحاً لتلك الفعالية الثقافية..

هنا، النقد صار نصاً ابداعياً مجاوراً للنص الشعري، انه لم يكتب على وفق الأسلوبية التقليدية، اختزل الاشارات، ووقف عند النص محللاً:

(سعادة عوليس هو - الديوان - عبور الى التراث القصصي، شعراً، بين هلالين، الأول «عوليس» الرواية (جيمس جويس)، الثاني «معنى» العوليسية، في فتى الحرب المقاتل، الشاعر، صاحب التجربة.

التناص، هنا، لا يخنق انفتاح أفق على «المحلي»، من موحى مفرادته، بموازاةٍ ومجاورة،.. مع «العالمي» بموحى جوهره، فنياً. لكنه ليس مقارباً متماثلاً، أو متطابقاً، بل هو يسير في خط أفقي آخر. وفي توجه رأسي يحفر بأرضنا؛ أرض تجربة الشاعر سامي مهدي (المعرفية / الحياتية).

اننا نصادف، بطبيعة الحال، أنفسنا، أو مثيلنا (بمعنى الشمول) (المواطنة العراقية) في النص الشعري لسامي مهدي، وهذه «الصدفة» تستند على بند فلسفي: الأدب، هنا، أصبح لاحقاً لحقل وقائع،.. وهو حقل قابل للدرس من خلال «اللغة» و«الخبر».

هنا، أقف عند «سعادة عوليس» (عنوان الديوان)، مستهلاً لقول، لخطاب، يحتوي إشارتين:

(**سعادة**): وهي حالة عاطفية/ وجدانية، تتحقق في الفعل الإنساني (المشاركة في القتال، المشاركة في مسك الأرض، الدفاع عن الوطن بمعناه الشمولي حضارة وأرضاً وقيماً.. الخ).

(**عوليس**): الاسم، المحدد، وموحاه الرمزي، الكنائي، وهو (العنوان) موحىً خطاب شعري يكتنز بتفاصيله متن الديوان.

سامي مهدي الشاعر يخرجنا من حالة عوليس السابقة (إحباطاته عند جويس) إلى (سعادة خاصة بمقاتل عراقي، وليس بغيره.

و (مصادفة) أنفسنا، مع إشارتي العنوان، تحيلان موضوعنا إلى «**أوراق مقاتل**» (**القسم الذي يحتل الصفحات** ٩٣ إلى ١٠٣ من متن الديوان) كمسند..

ويستمر المقال، يتعمق سير التجربة، يسبر غورها، محدداً عينة من الديوان، كمسندٍ، بعد أن يقدم الفرشة الأولى التمهيدية، استهلالاً على الاستهلال (العنوان):

يحتوي قسم «**القصائد القصار**» على: تدخين، ليلة باردة، الشقائق، إنذار، هجوم، سلام، إجازة..، والشاعر، هنا، يرتب «أوراق» مقاتله، على نحو يدفع إلى «سعادته» حين تبدأ هواجسه، في إطار يوميات مروية قصاً مكثفاً، في سياق المبنى الحكائي لكل مقطوعة، وكأنها في تراصفها، ووحدة موضوع، تشكل (كامل) «الأوراق»، لكنها (ظاهرياً) فقط تشكل هذا (الكامل، داخل بنية (ديوان - مجموع شعري)، أما في الجوهر فتخرج من (الكامل) افتراضاً، إلى مدى أرحب، يكون فيه (الكامل) ناقصاً!..

لأن (الأوراق) لا تنتهي عند (الإجازة) عملياً، بل تنمو داخل وعي المتلقي، لما بعد حالة السلام، وذلك أحد الشروط الصارمة في قصائد سامي مهدي،..

إن القصيدة هي ليست (خبرها) ولا (لغتها)، حسب، بل هي امتدادها في وعي المتلقي، قدرتها على الاشتغال بين تلافيف عقله، بعد أن اشتغلت بين يدي صانعها (مبدعها - الشاعر).

وسامي يلجأ إلى إغناء تقاليد سرد، والوصول بها، إلى كثافة عالية جداً مؤسساً مبناه الحكائي في الشعر على هوىٰ قصة قصيرة جداً هي، (في الواقعة)، نقطة حياة، أو جزئية من (واقعة)، بذلك ينمي (الواقعة) من شكلها (الحياتي/الواقعي)، إلى رتبتها الشعرية، يعلو بالواقعي إلى مصاف الفن، يخرج بخبرية (الواقعة - اللقطة) إلى حيز الشعر، باقتصاد لغة، وتشذيب روي،.. إنه ضد (الكلام) ومع (اللغة)، ضد الفضفضة الروائية، ومع الروي المقتصد، الموحي، المشير، وبلغة بسيطة. لكنها مدروسة، ليست

---

(٣٠) أنظر: جريدة الثورة / العدد ٦٧٦٠ / الثلاثاء ١٩٨٨/١١/٢٩:

«سعادة عوليس» السيط الغني: ان الرفاق شقائق مبتوي ... في العراق / محمد الجزائري / ص ٦

سهلة، في صياغتها، رغم تلقيها السهل (ظاهرياً)، إنه يَعْبر حاجز البديع والزخرف الكلامي، ثابت القناعة والقص ضد المكابرة السلفية ـ التراثية، ومع استلاف تراث تجربة تلقاها ممتدة منذ شعراء المعلقات (الذين، هم، قصائدهم، في التجربة)، وليس انتهاء بهنري ميشو ويانيس ريتسوس.

وعبر «اليومي» الذي يبدو اعتيادياً، ولكن بصناعة فن، يقدم لنا الشاعر تركيبة «أوراق مقاتل» في «سعادة عوليس».

ثم.. كي تكون مبررات النقد واضحة وعيانية، ضميرياً، وبحثاً، ونقداً، ونشراً إعلامياً (الإعلام، هنا، عن جوهر الشعري، عن شعرية النصوص) يلجأ الناقد إلى وضع النماذج المنقودة، عيانياً، على بياض الصفحة.. في الصحيفة اليومية، ليحللها ويشتغل عليها تطبيقاً وتقويماً على وفق منهجه، وتحت أنظار القراء:

■ **تدخين:**

«أنا، والبردُ، والليلُ، والبندقيهْ
والحنينُ إلىٰ إمرأةٍ، وفراشٍ، وأبهةٍ منزليهْ..
وطويل هو الليل،
والبردُ يشتد بي
فأخالف كل الأوامر..
أشعل في السر سيكارتين معاً
وأعب دخانهما..
وأفتش في علبتي عن بقيهْ..»

الناقد، هنا، يختار قصائد واضحة، بليغة، وبسيطة معاً، كي تكون في مستوىٰ فهم المتلقي، قارىء الصحيفة، لكنه يشتغل عليها، ليظهر قيمتها، فعلها الديناميي/ الحركي، (حركيّتها) داخل بنائيتها.. وبذلك، يكشف عن الجمالي فيها، فيسهم في توصيل فن الشعرية داخل النصوص تلك، إلى قارىء عام، وليس ـ فقط ـ إلى قارىء متخصص. كما أنه يدفع بالنص الشعري في مجاورة نقدية شفيفة، إلى قارىء يستذوق جمالياته، وبالتالي يخلق (الناقد)، عبر نصه النقدي، ونصه الشعري المنقود، حالة من التذوق الفني، ومعيارية تذوق، ينفذ من خلالها إلى عقل المتلقي، ليحوله باتجاه النص الشعري، انحيازاً وتفهماً..

لنتبين كيف عالج الناقد هذه القصيدة القصيرة، نقدياً، في الصحيفة:

يقول:

(انتهت القصيدة ـ المروية...

قصيدة نصف الصفحة ـ الصفحة (إذا استطالت قليلاً)، لكنها قصيدة (الومضة)، (اللقطة) التي ـ في الحياة اليومية ـ شكلت (لحظة تنوير) لحالة البطل/ المقاتل، رغباته (بعض رغباته) وتمرده (على الأوامر)، واشتهائه التعويضي عن حرمان (يشعل سيكارتين معاً).

(واقعة) أو (خبراً): مقاتل يدخن لحظة تحريم التدخين، لكن سامي مهدي، بقدرة اكتفاء لغة، وثقة روي، نفح الحالة باختصار، هو بنفس المقدار (عجالة) مقاتل وهو (يدخن) في الموضع، الحالة الشعرية تطابق الحالة الحياتية، ذلك التدخين ليس استرخاءً، ليس ترفاً، ليس تدخيناً في منزل أو مكتب، أو صالة راحة في قاعة موسيقىٰ أو أوبرا أو مسرح،.. إنه (تدخين) الضرورة،..

قاموس بسيط لألفاظ معروفة، لكنه قاموس ماهر غني بالظلال والموحيات، ليشكل (مختبر) تجربة، سُردت قصاً ـ شعرياً، ولم تستخف بشعريتها، بالكتابة، بأدبيتها،.. إنها خارج (الكلام) إذاً..

هنا توالج زمان ومكان، أحدهما بالآخر، الزمان غير مسمىٰ/ المكان غير مسمى، الجندي /المقاتل/ غير مسمىٰ.. لكن شيئية ذلك الجمع كله، توحي بمسمىٰ خارج التسمية، بمكان وزمان مرهون بحالة المقاتل: ذلك ما نضحته لنا القصيدة بالموحىٰ، وليس (بالاسم) المسمىٰ، وتلك ميزة حداثية، أيضاً، تشكل واحدة من صرامات شعرية سامي مهدي.

وهكذا... قدم تلك المتواليات، المتقابلة، لكن المتناغمة مع بعضها (أنا والبرد والليل والبندقية)، مشدودة بواو العطف الذي يقوم هنا، مقام حصانة الأمان لتلك الموجودات، والتحامها (من): (أنا)..

ثم.. في السطر الثاني يقدم مطاليبه أو رغباته: (الحنين إلى امرأة، وفراش، وأبهة منزلية) تماماً مثل (كافات الكسائي) التي تبدأ بـ (لكن) وتنتهي بـ (الكف الناعم) أو (كيس النقود) أو الكميت. إنها أيضاً رغبات!.. وهي أيضاً موحىٰ استلاف موروثي، عالجه شاعر معاصر على وفق رغباته الذاتية، في اللحظة الحياتية واللحظة الشعرية..

في «الشقائق، (وهي قصيدة مقيدة أخرى)، يقدم الشاعر سامي مهدي حالة نقدية (انتقادية) داخل بنية النص، لكنها بقدر ما تبدو مضمرة، فهي معلنة:

«هل في السواتر/
هل في الحجابات/
متسع للنفاق..؟»

هذا السؤال (الخاص) هو، أيضاً، جسر مفتوح على تأويل..

لنقرأ معاً «الشقائق»، كيما نصل (معاً) إلى هذه الدلالة:

■ **الشقائق:**

«وفي ليلة من ليالي الربيع الندية
فكرتُ أن الشقائق مثل الرفاق
وان الرفاق شقائق مبثوثة في براري العراق
وقاومت في النفس كل الهواجسِ . .
كل المخاوف . .
ثم احتكمت إلى القلبِ،
هل في السواتر . .
هل في الحجابات . .
متسع للنفاق؟ . .»

(وفي) هي (الواو بخاصة)، استمرار روي، ثم (الربيع) المسمىٰ، هنا، هو امتداد «الشتاء» اللامسمىٰ، في «ليلة باردة» (القصيدة القصيرة التي سبقت الشقائق في الترتيب، حسب نشرها في الديوان/ وأوراق مقاتل . .)

هنا «الإلفة» هي الناتج،
وهنا «السؤال» هو الحصيلة:
و «النفاق» هو المحذور،
إنه يقدم **(النموذج)**: الرفاق شقائق.
ويقدم **(مضاده)**: النفاق . . ، الذي يشوه النموذج.

لكن الشاعر يجزم، . في الحالة الطارئة، لأنها ليست النبع، وليست الأصالة، وليست الخاصية النضالية، النفاق هو حال: غريبة، مرضية، ولا يتمناها الإنسان صفة لأي كان ممن يُحب . . فكيف تكون وسط تلك الشقائق؟

إنه يرفضها، مضمراً . . ، وعبر السؤال معاً.

وتلك حيوية الحركة داخل أسئلة الشعر، إنه يدخلنا في دينامية فعل لا يقف عند حد القصيدة بل يدفع إلى أبعد، وأيضاً بلغة زاهدة، زهيدة، نظيفة أخلاقياً ـ لأن «الانتقاد» هنا ليس هدماً، إنه ليس ضد (الضد)، لكنه إشارة محبة إلى محبيه، رفاق، شقائق وليس إلى أعداء، . . إذاً . .

وهنا، أيضاً، يحيلنا الشاعر إلى بند تنظيمي، هو، من صميم فلسفة بناء المناضل: (النقد والنقد الذاتي).

ويستمر الناقد في تناوله القصائد القصار تلك من «أوراق مقاتل» القسم المتميز بقصر قصائده، في مجموعة الديوان: «سعادة عوليس»، واضعاً لغة تناول، بقدر ما تحلل وتنير النص، فهي مشحونة بأدبيتها، وبالتالي، بوضوحها ودقتها وموضوعيتها، ومساحتها المحدودة المناسبة للنشر في وسيلة إعلام عامة، وتلك خصائص مهمة وأساس في النص الصحفي: مقالة، خبراً، تعليقاً، تحليلاً، دراسة، تحقيقاً صحفياً، . .

فالنص النقدي، هنا، لغةً وأسلوباً، إنجاز إلى جوهر خصائص **«الإعلامية»**، لكنه حافظ على خصائص جوهر وشكل **«العلمية»**، حتى في تقديره للمساحة التي يحتل من الصفحة الثقافية، وبالتالي من الصحيفة . . فقد احتل ما يقارب خمسة أعمدة رفيعة المجر، وبارتفاع ثلثي الصفحة لكل عمود، ليترك المجال، بصرياً، وتنويعاً، إلى ثلاث مواد أُخر، تدخل نسيج الصفحة وتسهم في فضاء القراءة . . مع رسم تخطيطي لرسام الجريدة جاور قصيدة منشورة في ذات الصفحة.

والنص النقدي، أيضاً، خفف من ثقله على قارىء الصحيفة، بعنصر التشويق والجذب إخراجاً، فقد سبقته مقدمة «ثقافة» حول منهج وخطة «قراءات نقدية»، مع صورة شخصية للشاعر المبحوث ديوانه (سامي مهدي) وصورة أخرى مقابلة لصورة الشاعر، لغلاف الديوان المبحوث (سعادة عوليس) وكان عنوان النص النقدي مركباً من عنوانين، عملياً، الأول يعرف بالموضوع مباشرة: «سعادة عوليس»: البسيط الغني (على عمودين) عرضاً، وبحجم متوسط وخط هادىء غير حاد ككتلة . . وهو عنوان لا يقبل التأويل واضح المعنىٰ في الحكم والرأي، كما أنه يمهد لعنوان آخر كبير اتسع ـ عرضاً ـ ليمتد على مساحة الأعمدة الخمسة»، وبارتفاع ملفت للنظر، وسمك متروس لونياً، إنه «المانشيت» الرئيس، ونصه كنائي: «إن الرفاق شقائق مبثوثة في براري العراق»، وبقدر ما ينطوي هذا العنوان على تأكيد حقيقة، وعلى خبرية، فهو موحٍ إلى أبعد، يثير التساؤل: ما هي علاقة هذا العنوان ـ النص، بسعادة عوليس (الديوان/ أو المجموع الشعري)؟، وندرك بعدئذٍ، أن عنصر التشويق في العنوان يوصل إلى الاقتباس، فهذا العنوان هو سطر من قصيدة «الشقائق»، إذاً فهو يلمح لهوية فكر «الشاعر»، أو «النص المنقود» وبذات الوقت يخلق جدلاً في سؤال: هل هو بمثابة «قول» عام قريب إلى «الحكمة» أو «الحقيقة الموضوعية»؟ في الجملة الاسمية «الرفاق» اسم «إن»، وفي «شقائق» خبرها . . ثم في الاستطراد الخبري التوضيحي.

(الصفة): «مبثوثة»، والمكانية المحددة الواضحة: «في براري العراق». آنذاك استكمل النص النقدي شكله وجوهره، وشكل رسمه (صورته) على بياض الجريدة، حسب قياسات ومقاييس الصحافة اليومية: مادةً وإخراجاً، وفناً، ووسيلة تعبير، وإعلاماً . .

إذ مهما بلغ عمق المادة النقدية وجديتها من إعلاء، فهي «إعلان» عن أثر، . . (الأثر الفني: شعراً، قصة، رواية، مسرحية، أو لوحة . . أو شريطاً . . (الخ) و «إعلام» عنه، تعريفاً وإشارة أو تحليلاً . .

هنا يندمج «النقدي» و «الصافي» في (نص) ليس هو النص ـ المكتوب بذاته، بل (النص ـ المنشور) في الصحيفة،

فالنص المكتوب يظل مضمراً، غائباً، في غائيته الذاتية، قبل أن يتحول إلى ماهية عامة (عند النشر).

نحن هنا كأننا أمام نصين نقديين:

الأول: هو نص الناقد بذاته.

والثاني: هو نص الصحيفة، بشمولية أهدافها، كتبه الناقد لها.. ربما يتحول هذا النص ذاته إلى فصل من كتاب، إذ ذاك يكتسب سمة أخرى ووصفاً آخر، مهما اتسعت رقعة نشره،.. فهو نص يتم اختياره وينتقىٰ من قبل قارىء متوجه، قارىء نوعي،.. في حين يكون (النص المنشور) مفروضاً على قارىء عام وقارىء نوعي معاً، إنه نشر ليس باختيار قناعاته أو التأثير عليه باتجاه الانحياز إلى النص الشعري، وضمن آلية إعلام وهدفيته معاً، ورقعته الواسعة (معروف أن عدد قراء الصحيفة يفوق عشرات المرات عدد قراء الكتاب بحكم عدد النسخ المطبوعة من الجريدة، والتي تصل إلى ربع مليون نسخة يومياً بالنسبة لجريدة الثورة، مثالاً...)

ولأن الناقد في نصه عن «سعادة عوليس» لم يكتف بالقصائد القصار، (أوراق مقاتل)، وإن كانت قد أخذت جل الاهتمام، لكنه ربطها مع القصيدة الأم التي منحت الديوان عنوانها، فقد اصبحت «أوراق مقاتل»، إذاً، - حسب الناقد - في بعض وحداتها أو في مناخها «سعادة» أخرى تضاف إلى «سعادة عوليس»، كونها تحققت عبر تقنية شاعر متمكن حقق ما يميز، في منجز:

- لغة مقتصدة.
- متحقق التجربة في المتحقق الشعري.
- شكل حساسية، وذائقة لغة.
- بنية مؤسسة على قص، السرد مكثفاً جداً..
- تواشج وتوالج بين زمان ومكان.
- واقعة الواقع، داخل بنية شعر (فعل شعري).
- الأوراق تضمر، رغم وضوحها التام، وجهوريتها.
- توثيق ظرفية، لكن عالية الحساسية وليست تقريراً.
- دليل هيمنة على «اللقطة»، وهيمنة على «التعبير» وهيمنة على الأدوات، بآلية شعر مقتدرة، وليس إنقياداً لها..
- الحقيقة هي ما يتحقق، وكان ذلك في الشعر (معنى ودلالات).
- بلاغة بساطة، حد أن أصبح البسيط غنياً، وليست بساطة خبرة.
- اليومي، المألوف، أصبح شعرياً..
- بفيوضات موحىٰ، وليس باستسهال قراءة نمطية،
- بامتداد أفقي ورأسي، معاً، وليس بتسطيح.
- بوحدة عضوية بين «الوحدات» الصغرى: الأجزاء تشكل الظاهرة - بمعنى بنية مؤسسة على بنيات (وحدات)، لكن في علاقة بدل، وليس تراكماً شكلياً.
- إنها: البسيط الغني والبسيط الغني، معاً..
- و...

تعطي، إذاً، «سعادة عوليس» سعادة للنقد، وللصحافة..

حين تتحول إلى وحدة عضوية من وحدات بنيتها العامة في ذلك العدد..

هنا خصائص اندمجت ببعضها، أصوات «الشعري» و«الصحفي» و«النقدي» في آلية نشر..

وتلك مهمة أساس، من مهمات النقد والصحافة، (أو: النقد في الصحافة)، بتوحدهما، لا بافتراقهما، بتنوير النص، لا بإزاحته وتعتيمه، بحضوره في البيت الصحفي، لا بهجرانه.. بوضوحه. لا بغموضه..، أسلوباً ومنهجاً ولغة،... ثم في إثارته الأسئلة، التي تجيب عليها الصحافة عادة: لماذا، أين، كيف، متى،.. لأن النقد في الصحافة، خطاب: يبثه مرسل إلى مستقبل، بواسطة حامل، هو الصحيفة، ومادة النقد، نصه، هي المحمول. إنه نظام داخل أنظمة.

وهو يشترك.. في أسبقية الأسبقيات مع اللغة؛ إعلامياً، بـ: الإقناع!.. أو هو يسعىٰ إلى ذلك.. بجاذبيته، بغناه، بصياغته، لإنه أيضاً يحمل صفة من صفات الإعلام، كونه ينطوي على «المعلومة» ويحقق «الاتصال» مع المتلقي. والاعلام، مصطلحاً، كما هو معروف: مزيج من إتصال Communication ومعلومات Information، لأن النقد، يوضح. ينير النص، وينير عقل المتلقي، معاً... كما هو دور الصحافة، ودور الإعلام عموماً...

فالنقد، في الصحافة، حين يكتسب مميزات قوة الاتصال، يصبح - نوعياً - إعلاماً، بحد ذاته.. ويصبح النص المنقود، (مادة الإعلام).. في إطار مادة الصحيفة.

من هنا نرىٰ إلىٰ هذه **العلاقة الجدلية**، المتآخية معاً، بين النقد والصحافة، وهي ثنائية عمرت البيت النقدي، وأرست أركانه، منذ البدء، قبل أن يتحول النقد عن الصحافة، وينكفىء علىٰ ذاته في بطون الكتب، أو محاضرات الأكاديميين، في المحراب الجامعي...

الصحافة تجعل النقد، أيضاً، مادة جماهيرية، مادة شعبية، كلما استطاعت أن تقربه إلى أوسع قاعدة من القراء، وبالتالي تسهم في إشاعة «اشتراكية الثقافة»، و«اشتراكية النقد».. وهو، معنىً، مجازي، هنا.. وليس طبقياً!..

وهكذا نجد تشابك الحقلين: النقد/الإعلام..، فيما

تنشره الصحافة من نقود، ومن الصعب فصل هذه الوشيجة عن نفسها. . . إنها اتحاد مصير، قد يتنازل فيه (النقد) عن بعض أردية تعاليه، أو كبرياء أكاديميته حين يبدو واضحاً، متواضعاً، في حرم الجريدة اليومية، التي تدخل كل بيت،

. . لكنه، في كل الأحوال، لا يتنازل عن يقينه، وخصائصه، وعلميته. . .

محمد الجزائري
بغداد

وهذا نموذج مما نشرته الصحافة من رأي ورأي آخر حول **«البنيوية»** ـ مثلاً ـ ينطوي على نقد حاد لتطرف **الناقلين لها حماسة** وفعلاً وممارسة. . ، وهو رأي لكاتب تقدمي، بعد أن **عرفنا رأي غيره. فقد أقام الناقد د. علي جواد الطاهر مقالته «عن البنيوية وما لف لفها. . .»**.

البنيوية وما لف لفها. . .» على تعليق كتبه الدكتور محمد الكبسي، منتهياً به الى:

رفض هذا الحماس المهووس من قبل البعض للبنيوية، أو للبنيويات (التي يدخل) في صيغة الجمع بعده كل ما شاع من مصطلحات احتلت (البنيوية) (النقية) منها مكان الشهرة، ثم جاءت التفكيكية. وبين هذه وهذه ومعهما: السوسيرية والشكلانية والسيميولوجية. . الخ. إذ ـ كما يؤكد **الطاهر**: «ولا بأس بالعلم بها، وبتبين فائدة ما هنا أو هناك من أسسها أو شعبها. . والعيب كل العيب قبولها كلاً، والحماسة إليها، والدعاوة لها. . فذلك غير معقول وقد يدفع الى أنواع من الشكوك، يحسن أن يغني المرء عنها نفسه أو عقله أو غرضه في الحياة».

ويناقش الدكتور الطاهر ما تختص به (البنيويات) من مواجهة النص الى موت المؤلف الى لذة القراءة. على أن النص معزول تماماً عما حوله، وبعيد تماماً ـ كذلك ـ عن صاحبه، . . والقارىء (الناقد) هو المالك المطلق للنص، فهو في حوزته وطوع تصرفه في نفسه، يرى فيه ما يريد ويحمل عنه ما يريد ويستعد [illegible] يشاء ليحيله متعة منبثقة من ذاته وفرديته، ولا يهم الآخر أو الآخرون.

(هذا أخص ما في الأخص) وعنده يقف د. الطاهر طويلاً، متسائلاً في الدء:

ـ فهل تراه سلبياً؟ وهل تسمح لنفسك ناقداً ـ بالركض وراءه وتتحمس له وتدعو إليه. . هل أنت في خدمة الحقيقة، وخدمة أحيك الانسان؟ وهل تأمن شكوكاً حولك إذا **اتضحت دوافع** المجتمع الغربي الرأسمالي الى ظهور البنيويات، وأمكن أن تلمح دوافع العربي الرأسمالي المستفيد منها ـ قصداً أو عفواً ـ

(ومن ثم فهو مرتاح إذ تنتقل إلينا، وقد يتعدى ارتياحه الى وسائل أخرى لا يعدمها من كانت إحدى عينيه على مصنعه وما يصدر، والثانية على الشرق العربي وما يستورد بها) ويستطرد الطاهر بأسئلته:

ـ (ألم تسأل نفسك: لم نعزل (النص) عزلاً تاماً عن سياقه الذي هو جزء منه؟ لم نقتل صاحب النص ونعده غير موجود وهو موجود؟ لم نحتاز النص ونتفرد به؟ أليس في أي من تلك =

= الأفعال ظلم ومغالطة. وسوء تصرف وتجاهل للحقيقة وجور على العلم؟ لم نقتل المتنبي ـ مثلاً؟ ونقتل نجيب محفوظ؟ ونقتل الأحياء بيننا والأحياء على رغم الزمن؟ لم؟ وكيف؟

لقد قتل الزمن صاحب الحكايات الشعبية، وأصحاب الأساطير، فنحن نصول ونجول في تبنيها على قاعدة (وإذا ما خلا الجبان بأرض) فلماذا؟. . **وكيف نقتل المتنبي ونجيب محفوظ؟** لقد نادى رولان بارت طويلاً بقتل المؤلف ثم عاد رولان بارت ليكتب عن رولان بارت، وعاد صاحب الرواية الجديدة الان روب كرييه ليستغل السيرة الذاتية لألان روب كرييه، ليس صحيحاً أو ممكناً ـ في النقد ـ أن نقتل المبدع أو أن نقتل التاريخ، ولكن المهم أن تتماسك فلا تدع المبدع يقتلك، ولا تدع التاريخ يصرعك).

ويتساءل مجدداً:

ـ (ثم هل (الفردية) هي الأساس في (الانسان) أو (الاجتماعية)؟ وإذا كانت الفردية أساساً فمعنى ذلك أنك ضد أي مبدأ يجمع بين الانسان في أي مفهوم من مفهومات المبادىء، وعليك حينئذٍ ـ ان كنت شهماً ـ أن تعلن (فرديتك) صراحة ولا تلوذ افتعالاً بخيمة المبادىء ـ وإذا تركنا كل شيء، وسلمنا ـ معك ـ جدلاً بكل شيء، فأين أنت من (المذهب)؟ وأين شخصيتك؟ وأين مالك مما لهم؟ أين رأيك في التكوين؟ **وأين أصالتك في الرأي؟**

ثم [illegible] الطاهر الى تعليق للدكتور محمد علي الكبسي على كتاب ألفه الدكتور الهادي خليل ـ بالفرنسية ـ بعنوان (المعنى والاستمتاع) أقامه على (أندريه جيد) في قراءة (سيميولوجية) ممارساً (التناص لإظهار نص جديد).

معرفاً بالدكتور الكبسي (من تونس ـ عرف البنيويات جيداً، وعرض الأطراف منها في مجلة عربية هي مجلة (العرب والفكر العالمي ـ العدد الرابع، خريف ١٩٨٨ تتبنى هي وزميلتها (الفكر المعاصر) الاتجاهات البنيوية على وجه من وجوه الاستماتة وكأنها الوجه الآخر للوجه القومي الذي تريد أن تعرف به) ثم ينقل الدكتور الطاهر سطوراً مما انتهى إليه الدكتور الكبسي ـ علماً أن صدر الكبسي يتسع لتعددية المناهج وان وعيه متصل بالاتجاهات النقدية الأوروبية الحديثة ومحاولة الاستفادة منها لاثراء النص العربي أو الغربي. .

ـ يقول الدكتور الكبسي:

«ما دام المهم في «البنيويات» ليس النص في ذاته بل الكيفية التي يقرأ بها لا يمكن أن تكون هذه القراءة بريئة على حد تعبير التوسير. . =

[وذلك يعني أننا] نعترف أنه مهما اجتهد القارىء ليتخلص من النص وينسفه، ومهما حاول قتل كاتبه، فإنه من البلاهة بمكان أن نعتقد بأن النص مجتث من سياقه التاريخي والاجتماعي والثقافي بوجه عام.. ومهما أعلى القارىء من شأن الذات في عملية الفهم والتفكيك فهي دوماً تعيش ارتهاناً مؤسساتياً سواء كان دينياً، اجتماعياً أو سياسياً هل نقول إن القراءة السيميولوجية لا تملك وجهة محددة أو نهاية معروفة؟ إلّا يؤدي التقسيم أو التفكيك بلغة دريدا الى خطر الضياع في السؤال حين نعتقد أننا نهدم الانساق الشمولية، هل هي عودة جديدة لحمى اللاأدرية التي تغيّب الفعل المعرفي باسم البحث عن المعرفة؟ ان القراءة السيميولوجية تقدم نفسها إذا توقفت عند الابداع الفروسية (القارىء) أو عند إنتاج نص متعة، ما لم تبحث عن رؤية شمولية للعالم والانسان، أي روية تضم الآخر ولا تتناساه، فلماذا تصر على أن الآخر هو الوعي الذي يختزل الذات..

ان استعمال جهاز من المفاهيم توافر في الغرب، لا يكون نافعاً إلا متى نبهنا بعضنا لشروط الموضوعية التي ولدته، فلئن كان الاختلاف، والفواصل والغيرية، إفرازات لمجتمعات الاستهلاك، فهي ليست بريئة من الأيديولوجية الرأسمالية التي ترفض النظر (للمجتمعي) على أنه (وحدة) فتعلي من قيمة الفرد، ومن قيمة وقوفه أو هروبه من المشاكل المصيرية من خلال تضخيم همومه اليومية، فتقطع بذلك علاقاته مع الآخرين ويسقط في مطلب المصلحة الضيقة (...) فان كان لذلك بعض المصداقية في المجتمعات الغربية، فإننا نتعامل مع مثل هذه التيارات بحذر، فنحن ما زلنا نعاني عمقاً عقلياً» أ. هـ ويعلق د. الطاهر على مقولة د. الكبسي: إننا نتعامل مع هذه التيارات بحذر.. وهذا أقل ما يجب ومنتهى (التساهل) فبالحذر نميز الخبيث من الطيب والغث من السمين ونرتفع عن مستوى المعزى التي تحمل في مؤخرتها إلية الخروف!.. حين يوجد خروف وتوجد له إلية (وتلك الأمثال نضربها للناس لعلهم يتفكرون).

انظر: جريدة الثورة / بغداد / العدد ٦٩١٥ / الخميس ٤ أيار ١٩٨٩ / ص ٧ (ثقافة).

روايات يابانية

*** الجميلات النائمات**

تأليف: ياسوناري كاواباتا

ترجمة: ماري طوق

*** حزن وجمال**

تأليف: ياسوناري كاواباتا

ترجمة: الدكتور سهيل إدريس

*** علّمنا أن نتجاوز جنوننا**

تأليف: كينزا بورو أوي

ترجمة: كامل يوسف حسن

*** امرأة في الرمال**

تأليف: كوبو آبي

ترجمة: كامل يوسف حسين

*** التاريخ السري لأمير موساشي**

تأليف: جونيتشيرو تانيزاكي

ترجمة: كامل يوسف حسين

مؤلّفات يوكيو ميشيما

*** البحّار الذي لفظه البحر**

ترجمة: عايدة مطرجي إدريس

*** عطش للحبّ**

ترجمة: محمد عيتاني

*** ثلج الربيع**

ترجمة: كامل يوسف حسين

المرأة التي كسرت ظهر العقّاد!

سليمان سالم كشلاف

- ١ -

إذا كانت الكتابة الابداعية هي في الأساس حاجة للقول والتعبير، مخططاً لها مسبقاً أو مندمجة بين التخطيط وبين التدافع، كقطرة الماء التي تندلق من على حافة كأس مملوءة لتجسر خلفها زخماً من القطرات، لاحقة بالقطرة المسببة لهذه الحركة - فإننا ندرك أن هذا القول والتعبير هو شحنة انفعالية تأتي على شكل فيض من الكلمات، وسط عالم متغير حيناً، متقلبٍ حيناً آخر، ساكنٍ في كثير من الأحيان.

ومن هذا الفيض، الذي يحمل أولاً خصائص الكاتب، فكراً وأسلوباً وطريقة تعبير، وثانياً صورة متفقة أو مختلفة مع سير حركة المجتمع أو سكونه، حتى لو كانت تعبيراً عن حالة خاصة جداً، فهي إنما تقوم في ذلك مقام المرآة التي تعكس ما يحدث في الخارج على ما يحدث في الداخل، للحظة ربما، أو على امتداد أزمان، في بقعة محددة من الأرض أو على امتداد الكون، تعكسها كمرآة مستوية مرة، مقعّرة مرة ومحدبة مرة أخرى، وربما تعكسها من خلال شكل منشوري أو مكعب أو غيره من الأشكال التي تجعل المسار ينحرف وتعطي للعمل الإبداعي مساراً يختلف عن المسار الذي نبع منه أول مرّة.

وتكون صعوبة كشف واكتشاف النص الابداعي وتفسيره وتحليله من خلال مساره منذ المنبع حتى المصب من خلال ذات الكاتب وحركته في الحياة والمجتمع سلباً أو إيجاباً.

لذلك كان لتعدد المدارس النقدية في الأدب أفق مفتوح، يزداد تفتحاً كل يوم بإضافات لأشكال جديدة من الرؤى تلقي مزيداً من الاضاءات على النص الابداعي لتزيده وضوحاً وتكشف عنه كل أستاره أو بعضها.

فالنص الذي قد يتكشّف من خلال انطباع ينعكس بين ذات المبدع وذات الناقد بحثاً عن جماليات العمل الأدبي، قد يضيء أكثر من خلال تفسيره كرؤية تعكس واقعاً اجتماعياً، وما قد يصعب تفسيره عن طريق التراتب البنيوي يتداعى وينفتح كل غموض فيه، كزهرة تفتح ميسمها للنور والهواء، إذا ما أخضعناه لمنهج النقد النفسي.

والكثير من الأعمال الابداعية تفتح لنا أبوابها إذ ما لجأنا إلى قراءتها وتحليلها عن طريق التحليل النفسي ومنهج النقد النفسي في الوقت الذي قد تصعب فيه ويصعب فهم شخصياتها ودوافع كل منها إذا ما لجأنا إلى نقدها عن طريق أحد المناهج الأدبية الأخرى في النقد، كالنقد الاجتماعي أو الانطباعي أو البنيوي.

- ٢ -

إذا كان النقاد ومؤرخو الأدب في الوطن العربي قد اتفقوا على أن بداية كتابة الرواية لصنف من صنوف الابداع كانت في العام ١٩١٤ م بصدور أول طبعة من رواية «زينب» للأديب الدكتور «محمد حسين هيكل»[1]، فمما لا شك فيه

(١) للناقد «سطرس الحلاق» رأى مخالف في دراسته «نشأة الرواية العربية بين النقد والأيديولوجية» حول تثبت «زينب» كأول =

أن أول رواية نفسية تحليلية تكتب في الأدب العربي هي رواية «سارة» لعملاق الفكر العربي الأستاذ «عباس محمود العقاد».

وتبدو رواية «سارة» خطاً منحرفاً وشاذاً في سياق كتابات الأستاذ «عباس محمود العقاد». لقد كانت تجربة لم تتكرر، لتصبح هي العمل الروائي الوحيد، الاستثناء من القاعدة الثابتة في تفكير الاستاذ «العقاد» حول القصة والرواية، وصلاحيتها للقول والتعبير.

فرأى الأستاذ «عباس محمود العقاد» واضح في أن الشعر أفضل من القصّة، يقول: «ما أكثر الأداة وأقل المحصول في القصص والروايات، إن خمسين صفحة من القصة لا تعطيك المحصول الذي يعطيه بيت كهذا:

وتلفتّت عيني فمُذ بعُدَت عنها الطُلولُ تلفَّتَ القلبُ

لأن الأداة هنا موجزة سريعة، والمحصول مسهب باقٍ، ولكنك لا تصل في القصة إلى مثل هذا المحصول إلا بعد مرحلة طويلة من التمهيد والتشعيب»[٢].

يكتب الأستاذ «عباس محمود العقاد» هذا الرأي رغم أنه قرأ الروائع الانسانية في الأدب الروائي العالمي، قرأ «ليو تولستوي» و«لوينجي بيرانديللو» و«مارسيل بروست» و«تشارلز ديكنز» و«توماس هاردي» و«وليم فولكنر» و«جون شتاينبك» وغيرهم من أعلام الفن القصصي في الشرق والغرب، كما كتب عنهم الكثير. وقد قام باختيار وترجمة مجموعة من القصص القصيرة نشرها تحت عنوان «ألوان من القصة القصيرة في الأدب الأمريكي».

ورغم أن الأستاذ «عباس محمود العقاد» كتب ما كتب من رأي في الفن القصصي، وحاول أن يطبق مفهومه ذاك عن الشعر والقصة في مقطوعات شعرية يحاول أن يجسد فيها رؤيته ورأيه اللذين برزا بعد ذلك في رواية «سارة» إلا أنه لم يستطع الاحاطة بكل تفاصيل التجربة / الحكاية، ولا يعدو قوله الشعري عن موقف واحد يتكرر بأكثر من وجه، كأنه ينظر إليه من زوايا مختلفة.

يقول الأستاذ «العقاد:

«مائدةٌ كم بتَّ أشتاقها
ألقيت في صفحتها بالذباب
أرحتني منها فقد عفتها
فليس فيها مورد مستطاب
فيا زماناً جاء لي مَفعماً
بالفنِّ، أو أسعدني بالعذاب
إن تطلب الشكر على راحتي
ما أجدر اللوم بذاك المصاب!»[٣]

ويقول:

«تريدينَ أن أرضى بكِ اليومَ للهوَى
وأرتادُ فيكِ اللهوَ بعد التعبُّدِ؟
وألقاكِ جسماً مستباحاً، وطالما
لقيتكِ جَمَّ الخوفِ جَمَّ الترددِ
رويدكِ إني لا أراكِ مليئةً
بلذةِ جُثمانٍ ولا طيبِ مشهدِ
جمالُكِ سمٌ في الضلوع وعتيرةٌ
ترد مهادَ الصَفْوِ غير مُمهَّدِ
إذا لم يكُن بدٌ من ألحانِ والطلى
ففي غيرِ بيتٍ كان بالأمس معبدي!»[٤]

ويقول أيضاً:

«خَلِّ الملام فليس يَثْنيها
حب الخداع طبيعة فيها
هو سترها وطلاء زينتها
ورياضة للنفس تحييها
وسلاحها فيما تكيد به
من يصطفيها أو يعاديها
وهو انتقامُ الضعف يُنقذُها
من طول ذُلٍ باتَ يُشقيها
أنت الملومُ إذا أردت لها
ما لم يُردْهُ قضاءُ باريها
خُنها! ولا تُخلص لها أبداً
تخلُصْ إلى أعلى غواليها»[٥]

ويقول مرة أخرى، ملحاً على الفكرة نفسها:

«هَوَّنتِ خطبكِ جداً
وخلتُهُ لن يَهونَا
حمداً لكيدكِ حمدا
حمداً يفيض العيونا
بدَّلتِ بالنار بردا
وبالهيام سكونا
إني أمنتُ الفتونا

= رواية عربية. مجموعة كتاب / الرواية العربية واقع وآفاق. منشورات دار ابن رشد بيروت. ط ١/١٩٨١ م.

(٢) عباس محمود العقاد / في بيتي.

(٣) عباس محمود العقاد / ديوان «قصائد ومقطوعات» منشورات دار العودة. بيروت، ١٩٨٢ م.

(٤) عباس محمود العقاد / ديوان أشجان الليل. منشورات دار العودة. بيروت، ١٩٨٢ م.

(٥) عباس محمود العقاد / ديوان أعاصير مغرب. منشورات دار العودة. بيروت، ١٩٨٢ م.

وأنتِ ماذا أنتِ؟

قد هنت والله هنتِ!

خذي عشيقين مثلي لا بل خذي الناس طُرًّا

يلقاكِ هذا بليلٍ وذاك يلقاكِ ظهراً

إن تخدعي رَبَّ نبلٍ يخدعْك نذلانُ مَكرا

وتشربي الجام مُسرا

حتى يُقال جُنِنْتِ

قد هنت والله هنتِ»[٦]

يصف الأستاذ «عباس محمود العقاد» في أحد كتبه لوحة معلقة في غرفة نومه رسمها الفنان «صلاح طاهر» تمثل فطيرة حلوة، يشتهيها من يراها، تكدس على الفطيرة صرصور أو ذباب، إلى جانب الفطيرة وعاء حوى عسلاً، وعلى العسل ذباب أيضاً، ويعلق عليها بأن فيها كل تاريخ الفن، وكل تاريخ الأديان.

ويسرد أحد تلامذة الأستاذ «عباس محمود العقاد» قصة هذه اللوحة فيقول:

«جاء الأستاذ بصديقه «صلاح طاهر» وحكى له: أن فتاة كانت تتردد على بيته... وأنه ساعدها مادياً وأدبياً... وأن هذه الفتاة قد اختارت الأضواء... أضواء السينما... والتف حولها الناس. وكان لا بد أن يكون لها صديق يصورها، وصديق يخرج لها... وصديق ينتج لها، وصديق يكتب عنها... ولم يعد الأستاذ هو الرجل الوحيد في حياتها... وقد حاولت هذه الفتاة أن تستعيد مكانتها في حياته... فرفض... وعندما كان يغلق الباب الأمامي في وجهها كانت تدق الباب الخلفي وتبكي. وأنها حاولت أن تستعطفه فكتبت له خطاباًتعتذر عن الذي حدث.

أما الذي حدث فلا يمكن الاعتذار عنه، لأنها أصبحت مشهورة. وللشهرة ثمن، والثمن تدفعه من جسمها ومن نفسها ومن مالها... وفي زحام الناس حولها اختفى الأستاذ، وهذا طبيعي، ولكن الأستاذ قرر أن يعاقبها وأن يقضي عليها، فطلب إلى صلاح طاهر أن يعدمها في هذه اللوحة. فجعلها «شيئاً» وجعل هذا الشيء يقف عليه الذباب، أو يعفّ عنه... ووضع هذه اللوحة أمام سريره، لتكون نظرته إليها كل يوم نوعاً من البصق عليها.

ثم جعل من هذه اللوحة معنى دائماً لا ينساه: هذه هي المرأة... وكل إمرأة»[٧].

وبغضّ النظر عما إذا كانت المقطوعات الشعرية السابقة تخص امرأة معينة أو أنها تخص أكثر من امرأة واحدة، وأن الأستاذ «العقاد» تعرض إلى أكثر من تجربة مُرَّة في حياته العاطفية، فإن النتيجة واحدة، وهي الحكم الشمولي على كل النساء بأنهن صاحبات مسلك واحد، لا تتغير طبيعته برغم تعدد الوجوه والشخصيات.

لقد تعذب الأستاذ «العقاد» بتجاربه العاطفية، وما استطاع بالشعر أن يعطي إلا مشهداً واحداً من الرواية المحزنة لتلك المرأة التي استطاعت أن تقتل كل النساء. عندما قتلت حبّها في قلبه ويبدو أنه قد لجأ إلى كتابة الرواية عندما وجد أن الشعر يكثّف لحظة واحدة فقط، ويصور مشهداً واحداً، فكأنه كان يَجلُدُ نفسه بتلك الأبيات كلما حاول الحب العميق في قلبه أن ينفذ بناره من تحت الرماد، لكنه كان بحاجة إلى أداة أخرى، تستطيع أن تعطي التفاصيل وتكشف الزوايا التي حجبتها الظلال.

- ٣ -

يقول الأستاذ «عباس محمود العقاد» مؤكداً رأيه في القصة، بعد أن فضّل الشعر عليها في رأي سابق له:

«إنني لم أكتب ما كتبته عن القصة لأبطلها وأحرم الكتابة فيها أو لأنفي أنها عمل قيم يحسب للأديب إذا أجاد فيه... ولكنني كتبته لأقول أولاً إنني أستزيد من دواوين الشعر ولا أستزيد من القصص في الكتب التي أقتنيها، وأقول ثانياً إن القصة ليست بالعمل الوحيد الذي يحسب للأديب وانها ليست بأفضل الثمرات التي تثمرها القريحة الفنية...»[٨].

لا يخرج الأمر في تصوري عن أهم صفة من صفات الأستاذ «عباس محمود العقاد» النفسية والخلقية، وهي صفة التحدي النابعة من الثقة بالنفس.

فالرواية، نوع من أدب الاعترافات الذي قلَّ من جَرُؤَ على الكتابة فيها من الأدباء والكتاب العرب، ولم يكن له أن يبرز لدى الأستاذ «عباس محمود العقاد، إلا في هذا الشكل الفني النثري، خاصة مع إنسان يملأه الكبرياء وتملأه الثقة بالنفس مثله، ليوضح بعد ذلك الكثير من حقيقة مواقفه مع المرأة وضدها، وليرفع راية التحدي في وجه الآخرين، كتاباً وأدباء، أن يفعلوا مثله، فيعترف كل منهم بأحداث حياته العاطفية، مباشرة، أو بمثل الصيغة التي اختارها هو، النثر الفني في شكل رواية.

ولأن الرواية كصنف من الصنوف الأدبية قد تأسس على يد الأديب «محمد حسين هيكل» حين أصدر رواية «زينب»،

---

(٦) عباس محمود العقاد / ديوان أعاصير مغرب.

(٧) أنيس منصور / في صالون العقاد كانت لنا أيام. منشورات دار الشروق، بيروت / القاهرة، ط ١٩٨٣/١ م.

(٨) عباس محمود العقاد / مجلة الرسالة. سبتمبر ١٩٤٥ م. نقلاً عن سامح كريم / ماذا يبقى من العقاد.

فقد رسم الأستاذ «العقاد» لروايته أن تكون أول رواية نفسية تكتب في الأدب العربي، وبذلك يكون الأول في كتابة الرواية النفسية، بل إن عنوان الرواية في حد ذاته يعطي مؤشراً واضحاً عن كنه هذا التفكير، فهو ينبه ويتحدى، لتكون «سارة» علامة مهمة على طريق الرواية العربية، كما أن «زينب» بداية لها.

وقد كتب الأستاذ «العقاد» قبل سارة كثيراً عن شخصيات كانت تمثل عبقريات وتميزاً بين البشر، من الأنبياء والرسل والخلفاء، إلى القادة والمفكرين والزعماء والكتاب، فكان يكتب عن شخصيات وجدت فعلاً على مدى التاريخ الانساني، وكان دوره في الكتابة عنها ـ التأريخ لها ـ فهما يتعلق بأن لكل إنسان مفاتيح لشخصيته، فإذا ما عرفنا مفاتيح كل واحد منها، أمكننا أن نفسره ونحلل أفعاله وسلوكه على مدى حياته. لكنه هنا في رواية «سارة» يكتسب صفة الخلق، فيجسد شخصياته من هيكل عظمي يكسوه لحماً ودماً، يخلق لها ذاكرة وأعصاباً وأحاسيس، يصفها لنا وصفاً حسياً مباشراً، يعطينا معلومات عن حياتها وثقافتها ونشاطاتها، يعرضها علينا في مختلف وجوهها، من الفرح إلى الحزن إلى الألم إلى الغيرة إلى الحب العميق، إلى المدى الذي لا يحده أفق، ثم يدعونا أن نتوصل إلى معرفة مفاتيحها وتبرير سلوكها وتصرفاتها.

والرواية بهذا المفهوم دراسة تحليلية لشخصية مثلت في حياة الأستاذ «العقاد» معنى لفترة من الزمن، فالملاحظ أن الأستاذ «العقاد» عند تناوله للشخصيات التي ترجم لها وكتب عنها قد اختار مجموعة من الشخصيات التي تعني له وللآخرين كثيراً من الأشياء وتمثل نوعاً من البطولة والعبقرية، وخلاف العبقريات نجد كتبه عن «سعد زغلول» و «عبد الرحمن الكواكبي» و «المهاتما غاندي» و «جورج برناردشو» و «ابن سينا» و «ابن رشد» و «ابن الرومي» و «بنيامين فرانكلين» و «أدولف هتلر». فهي شخصيات بارزة على مدى التاريخ الانساني، كان لها دورها وتأثيرها على الحياة الانسانية في مراحل تطورها، كما أن لها تأثيرها السلبي مثل «هتلر»، أو الايجابي مثل «سعد زغلول» أو «غاندي» على نفس الأستاذ «العقاد».

وهي رواية عن امرأة، وللأستاذ «العقاد» رأي واضح في المرأة أثبته في كتبه الثلاثة عن المرأة: «هذه الشجرة» و «المرأة في القرآن» و «المرأة ذلك اللغز». فهي في نظره «شر لا بد منه». وصفة «عدو المرأة» لم تطلق على الأستاذ «العقاد» إلا لوضوح مواقفه منها، وهي مواقف عدوانية في أغلبها، فكأنه يتحدى نفسه ويتحدى الآخرين، ليكشف عن ضعفه وقلقه ولوعته وألمه، خلال علاقته الوجدانية بـ «سارة» على امتداد مراحلها، ليخرج منها أكثر قوة وأكبر إرادة وأعظم قدرة على الصراع.

فرواية «سارة» تمثل مرحلة من حياة الأستاذ «عباس محمود العقاد»، ونحن نجد تلك الملامح الواضحة بين شخصية «الراوي» وشخصية «همام» في الرواية والكثير من الأحداث والأمور في حياة الأستاذ «العقاد» الشخصية، وبالتالي فهي تكمل جانباً لبعض الصورة التي رسمها الأستاذ «العقاد» لنفسه في بعض كتبه التي أعطى فيها لمحات من حياته، ككتاب «حياة قلم» وكتاب «أنا» اللذين أغفل فيهما الحديث تماماً عن الجانب الوجداني من حياته، عدا فصل قصير ضمه كتاب «أنا» عن فلسفته في الحب، تحدث فيه عن نظرته إلى الحب بصفة عامة ولم يورد فيه أي تفصيلات عن تجاربه التي عاشها. فلم يجد خلال كتبه في حديثه عن نفسه إلا الكاتب والسياسي الذي صنع حياته ومجده لنفسه، إننا لا نجد إلا الشخصية العنيدة الصلبة المتحدية لكافة الأزمان والظروف.

كما أن الرواية صورة لمعركة خاضها الأستاذ «العقاد» تختلف عن جميع معاركه السياسية والأدبية والفكرية، إنها معركة مع الآخر، متمثلاً في «سارة»، المرأة التي تجسد جزءاً من عطش حياته وارتوائها في غضبه ورضاه، في سعادته وحزنه، في حبه وكراهيته، في شكه ويقينه، في كفره وإيمانه، فالرواية إذن هي التي تكمل جزءاً من الترجمة لحياته في جانبها الوجداني.

والرواية أيضاً صورة لمعركة خاضها الأستاذ «العقاد» مع نفسه، ولئن كانت معارك الأستاذ «العقاد» الأدبية والفكرية والسياسية ذات خط ثابت واضح، سواء خرج منها منتصراً أو مهزوماً، فإننا نلمس في رواية «سارة» الأزمة الداخلية التي عاشها خلال تجربته العاطفية مع «سارة». نلمح ذلك القلق الذي كان يتفجر داخله، نلمس الحيرة والشك اللذين عاشهما ولم يستطع أن يتخذ موقفاً فيهما إلا بعد جهد كبير، وبعد كثير من الزمن الذي استغرقته فيه رحلته بين الشك واليقين في تجربته العاطفية التي ملكته، فأحس أنها قد صادرت حريته وسلبت قراره وتركته ضائعاً بين العقل والقلب.

والرواية بتركيبتها في بناء الشخصيات تعطي مفتاحاً لفهم شخصية الأستاذ «عباس محمود العقاد». فمقدار ما يسلط الكاتب الأنوار على «سارة» في الرواية، من صفات جسدية وسلوكية ونفسية، ومن تعريف بحياتها وثقافتها وطبيعة تفكيرها، لفهمها وفهم دوافع ما فعلته، يعطي إضاءات عنه هو ممثلاً في «الراوي» مرة وفي «همام» مرة أخرى، ليوضح فعله وتفاعله مع هذه التجربة، منذ بدايتها حتى أصبحت

هاجسه الوحيد، وصولاً إلى قراره بإنهائها رغم العذاب الذي عاشه والذي استمرّ معه بقية حياته.

فهذه التجربة العاطفية، المعلقة، المبهجة، المدمّرة، تمثل جرحاً عميقاً في حياة الأستاذ «العقاد»، صياغته لها في عمل إبداعي محاولة لمعالجته، بأن يصب فيه كل ما كان يعتمل في خاطره ووجدانه وعقله، وهذه الصيغة الكاملة والواضحة والشمولية لم تكن سوى الرواية، بعد أن جرب التعبير عن جرحه في قالب شعري أدرك معه أنه لا يعطيه حقه ولا يعرضه العرض الكامل.

نقرأ هذه القطعة الشعرية للأستاذ «العقاد»:

«تريدين أن أرضى بكِ اليوم للهوى
وأرتاد فيكِ اللهو بعد التعبُّدِ؟
وألقاكِ جسماً مستباحاً وطالما
لقيتُك جمَّ الخوف، جمَّ التردُّدِ
رويدك إني لا أراك مليئةً
بلذة جثمان ولا طيب مشهد
جمالك سَمٌّ في الضلوع وغشرة
تردُ مهاد الصفو غير مُمهّدِ
إذا لم يكُنْ بُدٌ من الحانِ والطّلَ
ففي غير بيتٍ، كان بالأمس مَعبدي!»

إنها صورة شعرية وحالة شعورية عظيمة ومكثفة، لكنها بالرغم من كل ذلك لا تمثل إلا موقفاً، لقد عجز الشعر عند الأستاذ «عباس محمود العقاد» عن إعطاء التجربة حقها وحضورها، وهو بهذه الأبيات قد لخص وكثّف قراراً، لكنه كالحكم بدون عرض الحالة نفسها ومناقشتها، إنه يقدّم لنا الموقف الأخير من الرواية بعد كل الصولات والجولات للوصول إلى هذه النتيجة أو رفضها، والأستاذ «العقاد» كأنه يذكّرُ نفسه بهذه الأبيات حتى لا يضعف ولا يلين، كمن يحكُّ جرحه، تبقى ناره تحت الرماد، حتى إذا ما حاولت الذكرى الانبعاث من جديد لتخرج بلهب الجمر من تحت الرماد، فرض عليها مزيداً من الرماد وهو يعيد ويكرّر:

«خذي عشيقين مثلي
لا بلَ خذي الناس طرًّا
يلقاكِ هذا بليل
وذاك يلقاكِ ظُهرًا
قد هُنتِ، والله هُنتِ»

ولهذا السبب كتب الأستاذ «عباس محمود العقاد» رواية «سارة».

- ٤ -

من خلال كل ما كتب وقيل عن الأستاذ «عباس محمود العقاد» وعن رواية «سارة» نستطيع أن نؤكد أن «همام» في الرواية هو «العقاد» نفسه، ولعل ذلك ما دفع الأستاذ «العقاد» إلى طرح رأيه في الموضوع «القصة بين شخص المؤلف وشخوص أبطاله»، فيطرح سؤالاً يقول: «من مسائل النقد المتجددة مسألة العلاقة بين شخص المؤلف القصصي والشخوص التي يخلقها في قصصه: هل من شروط التأليف الحسن أن يودع المؤلف أولئك الشخوص أفكاره ويخلع عليها صورته، ويمزج بها حوادث حياته؟»(٩). يزيد في توضيح رأيه أكثر عن العلاقة الواجبة بين شخصية المؤلف وشخصيات قصته في كل قصة غير مكتوبة للدعاية المقصودة، ودون أن يكون تفاهم بين الكاتب والقراء والنقاد على ذلك.

وبعد أن يناقش أمثلة على الترابط بين حياة الكاتب وحياة الشخصيات الروائية في بعض روايات «تشارلز ديكنز» و«ليو تولستوي» و«جورج اورويل» يخلص إلى أن «لا بد أن نستثني في الختام حالة واحدة كالحالة التي استثناها في بداية المقال.. فلا يدخل في السؤال عن العلاقة بين شخص المؤلف وشخص رواياته كل عمل قصصي يوضع للدعاية على تفاهم بين المؤلفين والقراء، ولا يدخل في السؤال كذلك كل رواية يتعمد المؤلف على تفاهم بينه وبين القراء أيضاً أن يجعلها ترجمة لحياته أو وصفاً لبعض مراحلها في قالب القصة. فهذه ترجمة قصصية يسمح فيها بما يسمح به في الترجمة ولو كانت كل كلمة فيها منقولة على لسان المؤلف وعلى لسان البطل في آن»(١٠).

يقول الأديب «طاهر الطناحي» عن تجارب الأستاذ «عباس محمود العقاد» العاطفية:

«... اعترف لنا في حديث معه بحب هاتين الفتاتين وحدهما، فقال: «لقد أحببت في حياتي امرأتين: «سارة» و«مي»... كانت الأولى مثالاً للأنوثة الدافقة، ناعمة رقيقة لا يشغل رأسها إلا الاهتمام بجمالها وأنوثتها، ولكنها كانت مثقفة أيضاً.

والثانية - وهي مي - كانت مثقفة قوية الحجّة تناقش وتهتم بتحرير المرأة وإعطائها حقوقها السياسية. كما كان فيها بعض صفات الرجال من حيث أنها جليسة علم وفن وأدب، وزميلة

(٩) عباس محمود العقاد / خواطر في الفن والقصة. منشورات دار الكتاب العربي. بيروت. ط ١/١٩٧٣ م.

(١٠) عباس محمود العقاد / خواطر في الفن والقصة.

في حياة الفكر، أي أن اهتمامها كان موزعاً بين العلم والأنوثة»![11].

يظل التساؤل مستمراً حول الفترة الزمنية التي مرت بها «سارة» في حياة الأستاذ «عباس محمود العقاد»، ويظل السؤال حول الراوي الذي يشارك شخصيات الرواية المعرفة في كثير من الأمور بما يتجاوز الاستخدام الفني للرواية في العمل القصصي، وكأنه يضيف ويفسر ويستنبط الأحكام والمواقف من خلال معرفة واقعية لا من خلال معرفة روائية كإحدى شخصيات الرواية.

فما هي الصورة التي يمكن لنا أن نكونها عن «همام» أو عن الصورة الروائية للأستاذ «عباس محمود العقاد» كما جاءت في الرواية؟

«قال همام: لا تؤاخذيني إن ذكرت الزواج مرة أو مرتين، فإنني لم أتزوج قط ولا خبرة لي بهذا الجانب من مزعجات الدنيا...»[12].

«فمن تلك الأسباب الواضحة أنه كان يحس إحساساً شديداً أن توديع هذه العاطفة قد يرادف في معناه توديع الحياة.

لأنه تعلق بها في العقد الرابع من عمره...»[13].

«كان همام يحب امرأة أخرى حين التقى بسارة في بيت ماريانا...»[14].

«لم يكن شاباً في مقتبل أيامه، لأنه جاوز الثلاثين وأوشك أن يصعد إلى الأربعين»[15].

«همام» في الرواية رجل أعزب، يسكن وحيداً مع خادمه في شقة، له من العمر بالضبط ثمان وثلاثون عاماً، كان يعيش قصة حب مع «هند» عند التقائه بـ «سارة» وبالتالي فإن علاقته بـ «هند» أخذت الخط التنازلي في الوقت الذي أخذت علاقته بـ «سارة» في الخطّ التصاعدي، استمرت علاقته بـ «سارة» عدة سنوات «ربما مضت سنة أو سنتان على مشاهدة الرواية وهي تذكر كل كلمة قالها في التعليق عليها أو في انتقادها»[16]. ومنذ نشأ الخلاف بينهما، الخلاف الذي خلق قطيعة طويلة انقضت خمسة أشهر «مضت خمسة أشهر قبل أن يجرؤ على عبور ذلك الشارع مشياً على قدميه»[17].

(١١) عباس محمد العقاد / أنا. منشورات دار الهلال. القاهرة.
(١٢) عباس محمود العقاد / سارة. منشورات المكتبة العصرية. بيروت.
(١٣) عباس محمود العقاد / سارة.
(١٤) عباس محمود العقاد / سارة.
(١٥) عباس محمود العقاد / سارة.
(١٦) عباس محمود العقاد / سارة.
(١٧) عباس محمود العقاد / سارة.

قبل أن تكون القطيعة استمرت رقابة «همام» لـ «سارة» عن طريق صديقه «أمين» أياماً وأسابيع حتى وقفت بدون الوصول إلى يقين حول خيانة «سارة». ثم لتتابع بعد ذلك بأسابيع حيث يتأكد الشك يقيناً، ويخرج «همام» من هذه التجربة كسير النفس والقلب.

إذا استخدمنا هذه المعلومات الحقيقية وجدنا أن أحداث الرواية تقع في الفترة بين ١٩٢٤ م بداية لها و ١٩٢٨ م نهاية لها وذلك من واقع أن الأستاذ «عباس العقاد» من مواليد «أسوان» من ١٨٨٩ م، وأن عمره خلال وقوع آخر أحداث رواية «سارة» أي ما بعد القطيعة كان «٣٨» ثمانية وثلاثين عاماً، ومن ذلك نخلص إلى مجموعة من الحقائق...

لقد احتاج الأستاذ «عباس محمود العقاد» إلى عشر سنوات حتى يترجم لنفسه جزءاً من حياته فيكتب رواية «سارة» بعد أن نشرها في مجلة «الدنيا» الأسبوعية كسلسلة من المقالات تحت عنوان «مواقف في الحب»[18]. لتصدر طبعتها الأولى خلال سنة ١٩٣٨ م[19].

فإذا ما تابعنا الحياة السياسية والفكرية للأستاذ «عباس العقاد» خلال تلك الفترة الزمنية أمكننا أن نلاحظ أمرين:

الأول: أن صدور «ديوان العقاد» في مجلد واحد يضم دواوينه الثلاثة الأولى «يقظة الصباح» و«وهج الظهيرة» و«أشباح الأصيل» المعاد طبعها مع الطبعة الأولى لديوان «أشجان الليل» كان سنة ١٩٢٨ م، ويكاد ديوان «أشجان الليل» يكون الديوان الوحيد من بين دواوينه العشرة الذي لم يكتب له الأستاذ «العقاد» مقدمة هو أو أحد الكتاب الآخرين، كما أنه يكاد يكون الديوان الوحيد الذي يُعرِّي فيه الأستاذ «العقاد» نفسه بمنتهى الصراحة ليكشف فيه الانسان العاشق الذائب المشكاك القلق، بكل ما في تفاصيل حياته مع «سارة» كما جاءت في الرواية، وفيه يعلن صراحة نهاية هذا الحب بعد كل ما مرَّ عليه من عذاب وشكوك وقلق وألم، فيقول:

«تريدين أن أرضى بكِ اليوم للهوى
وأرتاد فيكِ اللهو بعد التعبد
وألقاكِ جسماً مستباحاً وطالما
لقيتكِ جمّ الخوف جمّ التردد
رويدك إني لا أراكِ مليئة
بلذة جثمان ولا طيب مشهد

(١٨) عباس محمود العقاد / أنا. مقدمة الكتاب لطاهر الطناحي.
(١٩) عبد المحسن طه بدر / تطور الرواية العربية الحديثة في مصر (١٨٧٠ - ١٩٣٨ م). منشورات دار المعارف القاهرة. ١٩٦٩ م.

جمالكِ سم في الضلوع وعشرة
تـرد مـهـاداً لـصـفـو غـيـر ممـهـد
إذا لم يكن بد من ألحان والطلى
ففي غير بيتٍ كان بالأمس معبدي

فالشعر، انفعال لحظة، وقد عاش الأستاذ «العقاد» تلك اللحظة عشرات المرات خلال فترة القطيعة بينه وبين «سارة» وعبّر عنها شعراً في مختلف حالاته، في لحظات الفرح ولحظات الأرق، وقد كان الأرجح أن يكون هذا الديوان تحت عنوان «ديوان سارة». لأن جميع ما فيه، حتى القصائد الوطنية، فيها ظلال وتأثيرات لمرحلة القلق التي كان يعيشها الأستاذ «العقاد» في علاقته بـ «سارة» خلال تلك الفترة، كما أنه تألق فيها شعرياً بما لا يماثله في دواوينه الأخرى من رقة المعاني وقوتها، وكثافة الصور الشعرية وغناها.

الثاني: أن إندفاع الأستاذ «عباس محمود العقاد» الحاد الذي قارع فيه الملك «فؤاد وهدد فيه بكسر أكبر الرؤوس التي يخطر لها أن تخرق دستور البلاد[20]، هذا الموقف الذي ربما يكون متطرفاً في حدته، كان كأنه سعي من الأستاذ «العقاد» للاندفاع إلى هذه المعركة مع الملك «فؤاد» ليس فقط لأسباب وطنية، ولكن لأنه أيضاً كان في حاجة إلى معركة كبيرة، تشغله وتشغل عقله عن التفكير في «سارة» بعد نهاية علاقته بها إثر تأكده من خيانتها. ومن ناحية أخرى فهو قد أراد أن يثبت لـ «سارة» عظم خسارتها فيه، فها هو، «عباس محمود العقاد» الذي تتحدث «مصر» كلها بمهاجمته للملك «فؤاد» ولا يستطيع الملك أن يفعل له شيئاً، هذا الرجل الذي يصنع نفسه نداً للملك، وينتصر عليه، هذا هو الرجل الذي خسرته «سارة». . . كأن الأستاذ «العقاد» كان يناجي نفسه تلك اللحظات التي أخذ صوته فيها يدوي تحت قبة «مجلس النواب» ليثير أزمة من أخطر الأزمات السياسية في «مصر وليسجل عليه هذا الموقف فيساق إلى السجن تحت تهمة «العيب في الذات الملكية».

«عباس العقاد» العاشق هو الذي كان يتحدى في ذلك الوقت، يتحدى نفسه أن يخرج من معركة سياسية منتصراً بعد هزيمة في معركة عاطفية. ويتحدى «سارة» التي ربما راودها تصوّر في أنه هزم وأنه مهتز النفس مضطرب القرار، بمعركة يخوضها ضد الملك «فؤاد» وينتصر فيها.

يقول الأستاذ «العقاد» في رواية «سارة»:

«ولم لا يكون مستطاعاً أن يسلو الرجل امرأة بامرأة مثلها أو أفضل منها؟»[21].

ذلك أمر محتمل، بل ربما كان الأمر الشائع بمثل قول الشاعر: وداوني بالتي كانت هي الداء». فلماذا لا يصح هذا مع الأستاذ «العقاد»؟. . . أي أن يسلو امرأة بامرأة أخرى؟

ذلك يكون لو لم تكن تحكم سلوكه «صفات الفارس»، ولم تحكم شخصيته «أخلاق الفرسان».

فمفتاح شخصية الأستاذ «عباس محمود العقاد» هو «أخلاق الفروسية».

ففي خصاله التي تظهر لنا، سواء من خلال رواية «سارة» ممثلاً في شخصين «الراوي» و«همام» اللذين يعطيان الصورة الكاملة له، أو من خلال ما كتبه عن نفسه في كتابيه «أنا» و«حياة قلم»، نجد خصالاً وسجايا تنبع منها تصرفات وسلوك الأستاذ «العقاد»، فالبطولة والتحدي والكبرياء والكرامة والثقة بالنفس، كلها من صفات «الفارس» الذي يمكن لنا أن نطلق عليه في تصوّره. . . «الانسان الكامل».

«الانسان الكامل» الذي يكون أستاذاً وأخاً وحبيباً وعشيقاً وصديقاً وأباً، أي أنه الانسان الذي يستطيع أن يوجد بينك وبينه خيطاً مشتركاً.

ولم يتوفر للأستاذ «العقاد» هذا التعدد من الوجوه في علاقاته بالآخرين بمقدار ما تمثّل في تعامله مع «سارة». «سارة» هي التي أيقظت فيه «الانسان الكامل». . حتى لتجعله يحس أنه خالق. لتصبح هي الأخرى في تعاملها معه «إنساناً كاملاً» في نظره.

لذلك كانت طبيعة تعامله معها تختلف تماماً عن طبيعة تعامله مع الآخرين. يقول الأستاذ «العقاد» متحدثاً عن نفسه: . . . «فعباس العقاد هو في رأي بعض الناس مع اختلاف التعبير وحسن النيّة، رجل مفرط الكبرياء. . . ورجل مفرط القسوة والجفاء. . .

ورجل يعيش بين الكتب ولا يباشر الحياة كما يباشرها سائر الناس.

ورجل يملكه سلطان المنطق والتفكير ولا سلطان للقلب ولا للعاطفة عليه.

ورجل يصبح ويمسي في الجد الصارم فلا تفتر شفتاه بضحكة واحدة إلا بعد استغفار واغتصاب»[22].

هذه هي صورة الأستاذ «عباس محمود العقاد» في أذهان الآخرين كما تصورها هو، فما هي صورته الحقيقة؟ كيف يرى هو نفسه بعيداً عن أحكام الآخرين وآرائهم؟ كيف هو الأستاذ «عباس محمود العقاد» من الداخل؟

«رجل مفرط في التواضع ورجل مفرط في الرحمة واللين ورجل لا يعيش بين الكتب إلا لأنه يباشر الحياة، رجل لا

---

(٢٠) عباس محمود العقاد / أنا.
(٢١) عباس محمود العقاد / سارة
(٢٢) عباس محمود العقاد / أنا.

يفلت لحظة واحدة في ليله ونهاره من سلطان القلب والعاطفة ورجل وسع شدقاه من الضحك ما يملأ مسرحاً من مسارح الفكاهة في روايات شارلي شابلن جميعاً. . .»[٢٣].

بهذه الوجوه المشرقة كان الأستاذ «العقاد» يتصور نفسه، أو كما عرفته «سارة». . . «سارة» لم تجسد في همام إلا هذه الوجوه الحبيبة النظرة، لذلك تعاملت معه في لحظات تجليه على أنه «الانسان الكامل» الذي يظهر مرة في صورة الأب ومرة أخرى في صورة الصديق ومرة ثالثة في صورة الحبيب، إنه الانسان الذي يستطيع أن يشبع حياتها ويملأها غنىً في كل ما تتصل به من حاجات اجتماعية ونفسية وعاطفية وجسدية.

وقد أشبعت «سارة» حياة «همام» في جميع أوجهها «أنا الرجل الوحيد الذي يرى لك كرامة غير كرامة جسدك ويحب أن يعرف لك قيمة أكبر من هذه القيمة. . .»[٢٤].

فـ «همام» يرى أن «سارة» تمثل في حياته «قيمة» لا مجرّد «شيء» عابر قد يحركنا وقد لا يحركنا، قيمة تغيّر داخله، تمنحه طاقة ودفئاً، وقد تدفعه إلى اتخاذ مواقف ترتفع إلى مستوى القيمة نفسها.

لهذا فلم تكن تجربة «سارة» أمراً بسيطاً في حياة الأستاذ «العقاد». لقد كتب عنها ما يقرب من ديوان كامل[٢٥]. كما ظلت تأثيراتها فيما صدر بعد ذلك من دواوين، وظلت التجربة تؤرق حياته حتى سجلها في رواية «سارة» بعد مضي نحو عشر سنوات على انتهاء التجربة.

كما أنها التجربة العاطفية الوحيدة التي فضّل أن يقدمها في رواية رغم أنه لم يسبق له كتابة عمل روائي قبله أو بعده. ومعنى هذا أنها تمثل جرحاً عميقاً في وجدانه وإحدى المحطات المهمة في تكوينه وصقله، وربما إمتد هذا حتى إلى مواقفه السياسية.

ذكرنا أن الأستاذ «عباس العقاد» كان يبحث عن معركة لأنه كان في حاجة إلى معركة تملأ كل وقته وتثير حوله من الضوضاء والكلام أكبر ما يمكن، فها هو إحساس الفخر والبطولة يمتلىء به الفارس «عباس محمود العقاد» وهو يخرج من معركته مع الملك «فؤاد» منتصراً ليغطي به على هزيمته في معركته العاطفية، فهي استعادة للتوازن النفسي قبل كل شيء، واستعادة للثقة وهو النجم الذي يتحدث عنه الجميع وتشير إليه أصابع الجميع.

يعرف الأستاذ «عباس محمود العقاد» البطولة بقوله: البطولة هي أن تعيش على منال ترضاه وإلا هانت عليك الحياة.

البطولة هي أن تحيا ولك شروط على الحياة، لا أن تحيا وعليك للحياة شروط يمليها الجشع والهوى والعرف والمجد المكذوب.

البطولة هي أن تحب الحياة لأنها تستحق حبك، ولا تحبها لأنك مسوق فيها كيفما كانت وكيفما تكون.

والبطولة والاستشهاد بهذا المعنى مترابطان، ولكنه الاستشهاد في سبيل غاية أعلى من غايات المنافع والأهواء، وهو غير استشهاد الغرائز الذي يدفع الحيوان الأعجم أحياناً إلى المجازفة بحياته، وهو لا يدري فيم يجازف وفيم يموت»[٢٦].

ثم يفسر في موضع آخر موقف البطل فيقول: «فإذا وقف البطل بين فتنة الطمع والغواية وفتنة الحرب والسطوة فخطر الأولى عليه أكبر من خطر الثانية وحاجته إلى البطولة التي يقمع بها قوة نفسه أعظم من حاجته إلى البطولة التي يصرع بها قوة خصمه، فليست الغلبة في كل حال هي شأن البطل وإنما تطلب منه الغلبة على النفس أحياناً كما تطلب منه الغلبة على الخصوم»[٢٧].

إن أخلاق الفارس هي التي وجهت الأستاذ «العقاد» في إختياره للعلاج الذي يقاوم به تأثيرات العلاقة الوجدانية المنتهية، فلا يختار خوض مغامرة عاطفية جديدة لينسى حبه السابق، أي يجعل معركته مع امرأة، لكنه يختارها معركة عظيمة، ومع «أكبر رأس في البلاد، . . . مع الملك «فؤاد» شخصياً، فما أصغر معركة تهزم فيها من إمرأة تجاه معركة تنتصر فيها على ملك.

يقول «طاهر الطناحي» عن «سارة» وعلاقة الأستاذ «العقاد» بها: «لم يكن اسمها «سارة». ولكنه اسم مستعار لهذه الفتاة التي وصفها بأنها جميلة بلا مراء، ومع أنها ليست أجمل من رأى في حياته، ولا أجمل من رأى من أيام حبه لها وشغفه بها، ولكنها جميلة جمالاً لا يحتفظ بغيره في ملامح النساء. . . لونها كلون الشهد المصفى، يأخذ من محاسن الألوان البيضاء والسمراء والحمراء والصفراء في قسمة واحدة.

وعيناها نجلاوان تخفيان الأسرار ولا تخفيان النزعات، فيهما خطفة الصقر، ودعة الحمامة. . . وفمها فم الطفل الرضيع مع ثنايات تخجل العقد النفيس وجسمها الفاتن جيد كأنه الحلية الفنية سبكت لتنسجم بينها وفاقاً لتمام الحسن.

وقد دام الحب بينهما عدة سنوات ثم صدم في حبه، وكانت الصدمة منها، وكان الفراق بينهما، وكان بكاؤه

---

(٢٣) عباس محمود العقاد / أنا.

(٢٤) عباس محمود العقاد / سارة.

(٢٥) عباس محمود العقاد / ديوان أشجان الليل.

(٢٦) عباس محمود العقاد / خواطر في الفن والقصة.

(٢٧) عباد محمود العقاد / ساعات بين الكتب. منشورات مكتبة النهضة المصرية. القاهرة، ط ١٩٦٨/٤ م.

الشديد، وهو يرد إليها ذكرياتها عنده في إحدى حدائق مصر الجديدة، بمشهد من صديق من أخلص أصدقائه . . . ولم يكن بكاؤه عن أسف عليها، ولكن العقاد كان شديد الحساسية سريع البكاء. وقد أثبتت المراجع العلمية والنفسية أن أقوى الرجال أسرعهم إلى التأثر والبكاء»(٢٨).

وامرأة من هذا النوع، عاش معها الأستاذ «العقاد» سنوات من العاطفة المجنونة في كل نواحيها، التصقت به جسداً وروحاً حتى ليصفها في الرواية بقوله: «تعلق بها وهو في العقد الرابع من عمره، فإذا ما انقطع ما بينه وبينها فمن بفتاة تخلفها في مثل ذكائها ونضارتها وموافقتها؟ وإذا وجد الفتاة فمن له بالقلب الذي يلبي دواعي الصبا وينزع منازع القوة ويتقد ويخبو على حسب المشيئة، ويخامر اليوم في عاطفة مرجوة وقد كان بالأمس في عاطفة بائسة مضيعة؟»(٢٩). امرأة كهذه، ألا يمكن أن تلعب دوراً كبيراً في حياة الأستاذ «العقاد» بما يمكن أن يؤثر فيه من اتخاذه لقراره السياسي ومعاركه، المنتصر فيها والمهزوم؟

أليس ذلك دافعاً لأن يستميت الأستاذ «العقاد» في آرائه السياسية ليزداد تصلباً وتزداد حدّة وكأنه يخوض معركة الفروسية التي ينتصر فيها فيصبح ملء السمع والبصر لكل الناس، أو يموت ليصبح في أنظار الناس بمثل الصورة الأولى، يضاف إليها أنه يصبح بذلك شهيد الرأي وشهيد الموقف السياسي والبطل الذي دفع حياته ثمناً لرأيه ولمبادئه.

ذلك ممكن جداً إذا عرفنا أن مواقف الأستاذ «العقاد» السياسية منذ سنة ١٩٣٠ م فما بعدها أصبحت أكبر وأكثر.

يقول الأستاذ «رجاء النقاش» في معرض استعراضه لمواقف «العقاد» السياسية والفكرية خلال مراحل زمنية من عمره «كانت سنة ١٩٣٠ م في حياة العقاد السياسية سنة صعبة وقاسية، ولكنها كانت سنة مليئة بالنضال، ولعل هذه السنة بالذات، أن تكون أكثر السنوات في تاريخ العقاد السياسي كله إشراقاً وامتلاء بالمواقف العنيدة والصلبة، وقد انتهت هذه السنة بدخول العقاد السجن، بعد الحكم عليه تسعة أشهر، عقاباً له من جانب الملك والرجعية على مواقفه الشجاعة»(٣٠).

فهل استمرت ظلال حب «سارة» تغطي حياة الأستاذ «عباس العقاد» لتساهم في صنع مواقفه وتزيده حدة في الرأي وتصلباً في الموقف، حتى ليمكن أن نقول إنه كان يخاطب «سارة» في قصيدته «على ضريح سعد» بمقدار ما يؤبن سعداً.

«إلى الذاهب الباقي ذهاب مجدد
وعند ثرى سعد مثاب ومسجد
إلى مرجع الأحرار في الشرق كله
إلى قبلة فيها الامام موسد
نحيى من الدنيا التي نستعيدها
مكاناً من الدنيا له العود أحمد»

حتى يختم القصيدة بقوله:

«وكنت جنين السجن تسعة أشهر
فهأنذا في ساحة الخلد أولد
ففي كل يوم يولد المرء ذو الحجى
وفي كل يوم ذو الجهالة يلحد
عدائي وصحبي لا اختلاف عليهما
سيعهدني كل كما كان يعهد»

إن الأستاذ «العقاد» في هذه القصيدة يخاطب «سارة» بمثل ما يخاطب روح «سعد»، فقد مضى «سعد زغلول» بصورته المشرقة في ذهن الأستاذ «العقاد» ولذلك ظل ضميراً له، يعيش معه وبه رغم وفاته، ويعاهده على أن يكمل المشوار حتى نهاية الشوط في نفس الطريق، لكن «سارة» ميتة / حية في ضميره ووجدانه، وإشارته إلى أنه ولد من جديد، خطاب موجه لـ «سارة» بأنه الانسان الذي ولد ولادة جديدة بعد خروجه من السجن لا سيطرة لها عليه، فقد انتهت من حياته بانتهاء حياته وهو يدخل السجن، أما اليوم فهو يعيش حياة جديدة لا مكان فيها لـ «سارة»، لكنها ولادة لا تلغي العهد في الدفاع عن الحق والخير والجمال وكل القيم النبيلة التي عاش لها الأستاذ «العقاد» ودافع عنها.

وهكذا خرجت «سارة» من حياة الأستاذ «العقاد» أو هي ماتت في عقله، لكنها لا زالت تحرك بعضاً من وجدانه، كيف لا، وهي التي ظلت تتسلل إلى حياته خطوة خطوة حتى أصبح الاستغناء عنها أمراً أشبه ما يكون بالمستحيل:

«راح همام ينسرق من نفسه وهو يدري تارة ولا يدري تارة ولا يدري تارة أخرى، حتى ابتلعته اللجة وشغلته سارة عن كل شاغل، أو أصبحت على الأصح ممزوجة بكل شاغل. بعد أن كانت في بداية التعارف بينهما واحدة من ألوف وملايين يشملهن عنوان النساء مفضلة إن حضرت، وتغيب فيغني عنها من حضر، عادت وهي الواحدة وحدها لا يغني عنها سواها»(٣١).

(٢٨) عباس محمود العقاد / أنا ـ مقدمة الكتاب لطاهر الطناحي.

(٢٩) عباس محمود العقاد / سارة.

(٣٠) رجاء النقاش / عباس العقاد بين اليمين واليسار، منشورات المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. ط ١٩٧٣/١ م.

(٣١) عباس محمود العقاد / سارة.

وهكـذا هي الأمور عنـدما تصبـح امرأة مـا «الـدنيـا ومـا فيها».

إنها تصبح «المرأة الكـاملة» في «الانسان الكـامل» كـما أن الأستاذ «العقاد» هو «الرجل الكامل» في «الانسان الكامل».

إنهما متساويان ومتوازنان ولكل منهما قيمـة تجعله «الإنسان الكـامل» في نـظر صاحبـه مما يجعـل طبيعـة التعـامـل بينهـما بمختلف درجـاتها تعـاملاً بـين ندين متكـاملين وليس تعامـل درجة أعلى لدرجة أقل.

- ٥ -

عنـدما نقـرأ رواية «سـارة» بعنـايـة، ونعيـد قـراءة بعض الكتـابات التي تـرجم فيها الأستـاذ «عبـاس محمـود العقـاد» لنفسـه، سنجد أن «همـام» و «الـراوي» في «سـارة» ليسـا إلا وجهـين له، وجـه «العقـل الكـامـل» يمثله «الـراوي» ووجـه «العاطفة الكاملة» كما يمثلها «همام».

يستعين الأستاذ «العقاد» برأي للكـاتب الأمريكي «ونـدل هـولمز» في تحـديد أن الانسـان، أي إنسان، إنما هـو ثـلاثـة أشخاص في صورة واحدة:

الانسان كما خلقـه الله . . . الانسان كـما يراه النـاس . . . والانسان كما يرى نفسه.

فـالأستاذ «العقـاد» كما يـراه بعض النـاس «رجـل مفـرط الكبرياء . . . ورجل مفرط القسوة والجفاء . . . ورجل يعيش بين الكتب، ولا يباشر الحياة كما يباشرها سائر الناس.

ورجـل يملكه سلطان المنطق والتفكـير ولا سلطان للقلب ولا للعاطفة عليه.

ورجـل يصبـح ويمسي في الجـد الصـارم فـلا تفـتر شفتـاه بضحكة واحدة إلا بعد استغفار واغتصاب»[٣٢].

إنه «الراوي» في «سـارة» الذي يـظهر لنـا بآراء «العقـاد» وأفكاره وتحليله ومنطقه وعقلانيتـه حتى عندمـا يصف «سارة» يقول:

«إستغـرقتهـا الأنـوثـة فليس إلا أنـوثـة . . . ولعلهـا أنثى ونصف أنثى، لأنها أكثر من امرأة واحـدة في فضائـل الجنس وعيوبه، لا لأنها أضعف من امرأة واحدة»[٣٣].

هذا الفهم لأنوثة «سارة» لا يكون إلا لمن عاشرها معاشرة جسدية فعرفها حقـاً، إضافـة إلى أن «الراوي» يستعـير نفس منطق الأستاذ «العقـاد» عندمـا يحاول أن يعـطينا إضـاءة عن شخصيـة «سارة» يقـول: «ليس بالنـافع أن نصفهـا كما كـان يراها همام في أيام صفوه وهيامـه، أو نصفها كـما كان يـراها في أيـام نفوره واشمئـزازه، أو نصفها كـما كان يـراها وهـو على

(٣٢) عباس محمود العقاد / أنا.
(٣٣) عباس محمود العقاد / سارة.

القرب سائر، أو كما كان يراها وهو على البعد مشوق، ولكننا قـد نصفها مـزيجـاً من جميـع هؤلاء فنخلص من وصفهـا إلى صورة تشبه سارة التي خلقها الله، وتشبه سارة التي يـذكرهـا همام بعد زوال الغاشية وانقضاء سنوات»[٣٤].

و «الـراوي» يشـترك مـع «همـام» في الـوصـول إلى نفس النتـائج، بـل ربما يسبقـه في ذلك، وكـأنه يعـرف كل خبـايا وجوانيات شخصيات الرواية.

يقول «الراوي» في تحليله وتلخيصه وتفسيره لحيـاة «سارة» ومجـونها «أكبر الـظن أن الفتاة عـلى ما بهـا من جموح وشـطط كانت وشيكة أن تستقيم وتتزن لو رزقت زوجـاً يوائم شـوقها إلى الـرجولـة ويغلق عليها منـافذ الغـواية، ولكنهـا خابت في الـزواج فشقيت، ولجت بها الشقـاوة حين كفرت بصـداقـة الصديقات ومؤاساة الشقيقات»[٣٥].

وهي نفس النتيجـة التي يصل إليهـا «همام» من خـلال ما روته له «سارة» عن حياتها خلال سنوات ارتباطهـما «أدرك مما سمع أنها طفلة فقدت رحمة الأمومـة، ونـمت وهي لا تعرف إلا جماح الحيوية العارمـة، لا تمسكها هـداية أم ولا تقـوى على حبسها التقاليد الضعاف، مـع ذلك الـذكاء الـوقاد الـذي لا تخفى عليه خافيـة الموانـع والمحظورات، وأنها لـو سيقت إلى زوج «يمـلأ عينها» ويحقق معنى الـرجولـة في رأيها وعـاطفتهـا لاستقـرت بعض الاستقـرار وقنعت بعض القنــوع. ولكنهـا أخـطأت حظهـا من الزواج وبـرمت بفـراغ قلبهـا فلم تعـذر الدنيا والتمست لقلبها وحده جميع الأعذار»[٣٦].

فماذا يختلف الوجه الذي يـرى به النـاس الأستاذ «عبـاس محمود العقاد» عن الوجه الـذي يرى هـو به نفسـه؟. يقول: «رجـل مفرط في التـواضـع ورجـل مفـرط في الـرحمـة واللين ورجـل لا يعيش بين الكتب إلا لأنـه يباشر الحيـاة، رجل لا يفلت لحظة واحدة في ليله ونهاره من سلطان القلب والعاطفة ورجل وسع شدقاه من الضحك ما يمـلأ مسرحـاً من مسـارح الفكاهة في روايات شارلي شابلن جميعاً»[٣٧].

هـذه هي الصورة الحقيقيـة التي يراهـا الأستـاذ «العقـاد» لنفسـه، وهـي التي عاش بهـا خلال ارتبـاطه بـ «سـارة» . . . الانسان الذي تحركه مشاعره وتحكمه لحظة الحياة «وراح همام ينسرق من نفسه وهو يدري تارة ولا يدري تارة أخرى، حتى ابتلعته اللجة وشغلته سارة عن كل شاغل، أو أصبحت على الأصح ممزوجـة بكل شــاغـل. فبعـد أن كـانت في بـدايـة

(٣٤) عباس محمود العقاد / سارة.
(٣٥) عباس محمود العقاد / سارة.
(٣٦) عباس محمود العقاد / سارة.
(٣٧) عباس محمود العقاد / سارة.

التعارف بينهما واحدة من ألوف وملايين يشملهن عنوان النساء مفضلة إن حضرت، وتغيب فيغنى عنها من حضر، عادت وهي الواحدة وحدها لا يغنى عنها سواها»[٣٨].

كيف تجسدت تلك الصورة للأستاذ «عباس العقاد» في رواية «سارة»؟ صورة الانسان كما يراها هو في نفسه.

يمتزج العاشق بالكاتب امتزاجاً لا مثيل له، فالروغان في الاجابة عن الأسئلة العاطفية المحرجة المباشرة والهروب من المواجهات العاطفية المفاجئة والتردد في اتخاذ موقف من تكرار اللقاء، والمشكوك المدمرة، والتناقضات التي تتتالى في نفس اللحظة في أعماقه بين حب ووله ونفور وهروب، جميعها متداخلة مع طبيعة العقل الواعي في التفكير والتدبير، والوصول بالمناقشة والتحليل والاستدلال عن طريق الوقائع إلى مجموعة من الاستنتاجات والحقائق.

لذلك كانت «سارة» تملأ حياة «همام».

فمن هي «سارة» التي أثارت فعلها هذا في «همام»؟ ما هي صورتها الروائية؟

يقول «الراوي» عنها: «هي شيء يعرف ولا يعرف...»[٣٩]. فمن هي «سارة» التي يصفها لنا «الراوي»؟ جميلة / لونها كالشهد المصفى / عيناها نجلاوان وطفاوان، تخفيان الأسرار ولا تخفيان النزعات ليست من الروعة بحيث تقسرك على التحديق إليها، وليست من سهولة المرأى بحيث ترسلك ناجياً في سبيلك... / حزمة من أعصاب تسمى امرأة، وهيهات أن تسمى شيئاً غير امرأة / لأنها أكثر من امرأة واحدة في فضائل الجنس وعيوبه، لو أنها تفرقت بين أجسام شتى لكانت فيها خميرة أنوثة يوشك أن تطغى على جميع تلك الأجسام / ليست كالمتدينة التي خامرها الشد في دينها، ولكنها كالمرأة التي لم تتدين قط ولا قبل لها بالتدين / ليست غواية الجسم عندها كجوع الحيوان يشبه العلف، ولا كضجر المدمن يخدره العقار، ولكنها كرعدة الحمى وصدعة الفرح الجموح يتبعها النشاط والمراح كما يتبعها الاعياء والبكاء / تفطن لما في نفس المرأة لأنها امرأة، وتفطن لما في نفس الرجل لأنها امرأة، ويعينها ذكاء موصول بالفطرة وتعبير يتضح في ذهنها وإن يفتضح بعض الأحايين على لسانها / تمييزها ملامح الرجولة ومظاهرها تمييز لا يخطىء لأنه أشبه بالغريزة التي لم تعرف غير الصواب لأنها لم تعرف غير صواب واحد / تلقي كل اعتمادها على صاحبها حتى تكاد تنظر بعينيه وتمشي بقدميه / تحب أن يقطر لها التدليل تقطيراً وأن يشاب أبداً ببعض التوابل والأفاويه / تقرأ أوروبا كما تعبد أزياءها / عاطفتها حية غير أنها مشغولة بشاغل واحد، فلا تهمها الشفقة على المظلومين والمنكوبين ولا تهمها المظالم والنكبات / وثنية في مقاييس الأخلاق كما هي وثنية في التدين، لا تؤمن بالعصمة الإنسانية في أحد ولا في صفة، وشديدة الإيمان بضعف الانسان مع أضعف المغريات / تحب الغلبة في المناقشة على طريقة كل أنثى مع تنوع الأسلوب والعبارة / مذهبها في الكرامة خليق أن يخيف من يحب لها الكرامة، ويود أن يأوي من كرامتها إلى حصن منيع على الطراق»[٤٠].

جميع هذه الأوصاف التي يطلقها «الراوي» تتخذ الجانب العقلاني في الانسان، ذلك العقل الذي يجمع المعلومات ويفرزها ويحللها ويستنتج منها أو يستدل بها، لكنها لا تنبىء قط عن أحاسيس العاشق التي نجدها على لسان وفي وجدان «همام». إن الصورة هنا مختلفة تماماً «الرجل يعشق الأنثى من مبدأ الأمر لأنها امرأة بعينها: امرأة بصفاتها الشخصية وخلالها التي تتميز بها بين سائر النساء، ولكنه إذا أوغل في عشقها وانغمس فيه أحبها لأنها «المرأة» كلها أو المرأة التي تتمثل فيها الأنوثة بحذافيرها وتجتمع فيها صفات حواء وجميع بناتها، فهي تثير فيه كل ما تثيره الأنوثة من شعور الحياة، وأي شعور هو بعيد من نفس الانسان في هذه الحالة؟ إن الأنوثة لتثير فيه شعور القوة، وشعور الجمال، وشعور الألم، وشعور الجموح والانطلاق من قيود المنطقة والحكمة، وشعور الانسان كله، وشعور الحيوان كله، بل تثير فيه حتى الشعور بما وراء الطبيعة من أسرار مرهوبة ومن أغوار لا يسير مداها في النور والظلام، لأن المرأة حين تمثل الأنوثة هي مناط الخلق والتكوين، وأداة التوليد والدوام والخلود، وهي مظهر القوة التي يبديها كل شيء في الوجود وكل شيء في الانسان»[٤١].

حتى لغة الخطاب تكاد تتنافر بين «الراوي» و «همام». فلغة العقل تختلف تماماً عن لغة القلب، والمنطق الذي يستدل به العقل يصبح مشاعر مرهفة، تتجاوز حدود المعقول في إحساسهابكل ما يحيط بها من ظواهر الحياة، ذلك لأن «سارة» أصبحت في حياة «همام» كل الوجود.

دخلت «سارة» حياة «همام» صدفة في لقاء لدى خياطة كان يعرفها، لقاء كان يجسد علامة فارقة في حياة «همام» يصفه فيقول: «جاء اللقاء كما تجيء معظم الحوادث الكبرى في معظم التواريخ والسير»[٤٢]. فاللقاء كان يشكل حادثة

(٣٨) عباس محمود العقاد / سارة.
(٣٩) عباس محمود العقاد / سارة.
(٤٠) عباس محمود العقاد / سارة.
(٤١) عباس محمود العقاد / سارة.
(٤٢) عباس محمود العقاد / سارة.

كبرى أولاً. وفي حياة «همام» ثانياً، اللقاء وما تبعه بشكل منعرجاً كبيراً وأحدث ما يشبه الانقلاب الكامل أصبح به «همام» كتلة من الشعور والحواس «أصبح جزءاً من الشمس والهواء والجو، ولم يعد جزءاً من عالم الانسان»[٤٣].

وقد كان «همام» يحب إمرأة أخرى حين التقى «سارة» في بيت الخياطة ماريانا. يحبها الحب الذي يجعله ينتظر الرسالة أو الهاتف كما ينتظر العاشق موعد اللقاء، لكن «سارة» إستطاعت أن تطرد كل طيف للأخريات في عقل ووجدان «همام». اكتسحت بحيويتها وشبابها وفتنتها وعبثها كل السدود وحطمت كل القيود، وجعلت منه مخلوقاً ثورياً لا يسير على الأرض وإنما يرتفع ويحلق من السماء.

وقد أدرك «همام» مفتاح شخصية «سارة» كما أدركه «الراوي» وكما انتبهت إليه «سارة» نفسها «إن المرأة لا تتهالك على اللذات إلا أن تفقد الرجل الذي يفوق اللذة في روعها فتحب الرجل لأجل اللذة بدلاً من أن تحب اللذة لأجل الرجل الذي تهواه وتستكين إليه»[٤٤].

وقد حاول «همام» أن يشبع «سارة» على جميع المستويات والأوجه.

أخذ دور الكاهن وأخذت دور الخاطئة.

لعب دور الأب مع ابنته الطفلة.

أشعرها بدور الناصح تجاه الأم المنحلة.

تعامل معها كما يتعامل الصديق مع صديقته.

كان معها معلماً يعطي من علمه ومن حياته دروساً لتلميذته.

عشقها كما لم يعشق مخلوقة من قبل ومن بعد.

يتلخص تصوّر «همام» لـ «سارة» على أنها نموذج «الانسان الكامل» الذي يعطيك في كل لحظة وجهاً من وجوه الانسان العادي، متصوراً أنه فهمها فهماً كاملاً قد لا تستطيع الوصول إليه حتى هي:

فجأة تنقلب الأحوال وتنزرع بذرة الشك في قلب «همام» لتنقلب المرأة التي كانت كل نساء الأرض عنده.. كل ما يخفق له قلبه، فتصبح بين مساء وصباح وهي لهو ساعة ومتعة فراغ...

إنه إذن الطوفان.

أكانت تلك السنوات من الحب والعشق والشفافية والنور وهماً؟

رؤية في منام انتهت بيقظة مفجمة؟

كذب وغش وزيف وقصور في الأحلام بنيت في الهواء؟

ما أفظع الصورة، وما أكبر هول الجحيم الذي ينفتح فجأة فيقتلع كل ما يضمه هذا الكون خواطر تنبري وتتتابع لا تترك الواحدة منها فرصة أمام الأخرى إلا لتزيد من فظاعة الصورة وتزيد لون الظلام سواداً.

والقلب الوله المعذّب يتفحّم، وتشتعل النار فيه من جديد فيتفحّم أكثر ويتناثر شظايا.

- ٦ -

وكذلك فقد تفحّم قلب «همام» وانفتحت أمامه كل البراكين تنفث حممها ولهبها ولييبها، لكن العقل الواعي الذي يجمع الدلائل والبراهين، يحللها بمنطقها ويفلسفها ويفسرها، يحضر ليناقش ويحاول أن يخرج بقرار.

لقد اعترفت له «سارة» بعلاقتين سابقتين، وقد عرفها فلماذا لا يعرفها غيره؟ ولم يصعب عليه أن ينال عطفها، فلماذا يصعب على غيره أن يناله؟ فماذا هو صانع؟ أيفارقها؟ ذلك عسير. أيستبقيها على أن يكون لها وحدها ولا تكون له وحده؟ صعب. صعب جداً.

من هو القاضي هنا؟ ومن الجاني؟ ومن الفريسة؟ ومن صاحب الفصل وشارع القانون؟

تواجه كل تلك الأسئلة العقل الواعي وقد سلبته الطمأنينة وراحة البال، والسؤال لا زال يلاحق «همام»...

«لم يبق إلا أن يقبلها على أن يستغرق هو في حبها ويسمح لها هي أن تفرغ لغيره وهذا مستحيل، أو يقبلها على أن يلهو بها وتلهو به وهذا أيضاً مستحيل، أو يسوم نفسه قطيعتها وهذا ما قد عول عليه، وظن أنه باستطاعته وقدر عليه خمسة أشهر»[٤٥].

كل ذلك والأمر كله لا يزال شكاً في ذهن «همام».

لقد كانت كل الصور التي تتداعى إلى مخيلته تتنافى تماماً مع ما كان يرسمه في عقله وفي وجدانه من صورة لها وله «لأنني أنا الرجل الوحيد الذي يرى لك كرامة غير كرامة جسدك ويحب أن يعرف لك قيمة أكبر من هذه القيمة»[٤٦].

يتمادى «همام» في دور الواعظ بعد أن تلاشى انبهار «سارة» به، شخصاً وسلوكاً ومعارف وحبيباً وصديقاً وعاشقاً، إنه لا يرى فيها تلك اللحظات إلا المرأة الخاطئة، المرأة التي أحب وارتبط بها زمناً، ثم يجد نفسه فجأة خارج دائرة حياتها فيحاول دخول الدائرة بصفة الصديق المشفق المتألم على ما صارت إليه «لست أنت التي تشعر بالسعادة في هذه العيشة الأسيفة.

(٤٣) عباس محمود العقاد / سارة.
(٤٤) عباس محمود العقاد / سارة.
(٤٥) عباس محمود العقاد / سارة.
(٤٦) عباس محمود العقاد / سارة.

غيرك من النساء تنعم بها وتستطيبها ولكن شقاءك أنت بها لا يعدله شقاء.

أنظري إلى وجهك في المرآة وانظري إلى ألم ضميرك الذي يبكيك كثيراً ولا ريب في ساعات الوحدة والانفراد».

«وماذا في الحياة بعد فقد الثقة وفقد احترام الشعور؟

إما أن تألفي العيشة التي تؤلمك الآن وهذا هو موت النفس الذي يموت به كل سرور صحيح.

وإما أن تتعذّبي بها أبداً بغير عزاء يهون عليك فقد الصحة والنضارة».

«كان ذلك وأنت تشعرين إلى جانبك بنفس إنسانية تحنو عليك وتفكر فيك وتجتهد في عذرك ما استطاعت، وترعاك في الغيبة والحضور».

«ولكن ليست كل امرأة واجدة تلك النفس العطوف التي تفهم الدنيا وتفهمها وتحب لها الخير لغير غاية وتهتم بها وحدها بين جميع الناس وتراها أهلاً للرضى والغضب والشكر والملام. أنت أم فاذكري ذلك جيداً».

«أنت في حياة التجرّد والانفراد عرضة لكل شيء وفريسة رخيصة لكل واش أثيم، وكم جنى عليك حرمانك من أنس القرابة الشقيقة وحنان الأم الرؤوم ومعيشة الزوجية الهانئة، فخسرت السعاد وأخذ عليك اليأس عاطفة الرحمة والاخلاص».

«وما تمنيت ولا أتمنى شيئاً كما أتمنى أن أراك بعين الاعجاب والفخر والمحبة، ولكني أقول لك وأنا آسف: إن فقدك لم يكن هنيئاً عليّ في وقت من الأوقات كما هو هين على الآن.

افهمي إذن أنها كلمة إنسان يذكر برهة من حياته ويود أن يحتفظ بهذه الذكرى نظيفة شريفة إلى آخر أيام الحياة»[٤٧].

كلمات. تخفف شيئاً وتثير أشياء.

وكل ذلك بعد قطيعة خمسة أشهر، وطائر الشك يحلق فوق الرؤوس.

ألم ممزوج بالشفقة، حب ممزوج بالشك، اغتناء ممزوج بحالة من الافلاس الشديد، حالة تبدأ فيها بكلمات وتنتهي منها بكلمات، ولا تستطيع الكلمات مهما كانت حساسة ومعانيها أن تعطي تلك اللحظات في زمن العاشق محتوى أكبر من أنها كلمات.

وتنقلب الحالة من الشك إلى اليقين لتأخذ بعداً آخر، ويتخذ فيها الاحساس بالزمن معنى آخر، فالملاحظ اهتمام الأستاذ «العقاد» بالزمن وإلحاحه الشديد بالتركيز عليه فيما يتعلق بشخصية «همام» بالدرجة الأولى، ثم اختلاف

(٤٧) عباس محمود العقاد / سارة.

الاحساس بالزمن داخل الرواية من فترة إلى أخرى ومن موقع إلى آخر، وفقاً لحالته النفسية ووفقاً لما إذا كان يناقش لحظته وأموره وهو داخل الحالة العقلية أو داخل الحالة الوجدانية.

فهناك أولاً الزمن الواقعي الذي يعيشه «همام» و«سارة»، وهو الزمن الذي تدور فيه أحداث الرواية وعمر كل منهما خلال تلك الفترة، فمن خلال ما سبق عرفنا أن نهاية أحداث الرواية كانت خلال سنة ١٩٢٨ م وبدايتها خلال سنة ١٩٢٤ م.

ففي الحالة العقلية يناقش «همام» مسألة الزمن بمنطق، يحلّل، ويقارن، ويستنتج، يقول «همام»: «لقد اعترفت له بعلاقتين سابقتين: إحداهما متينة مستحكمة طويلة، والأخرى هوجاء حامية سريعة، وإحداهما مع كهل يقارب الأربعين والأخرى مع فتى في نحو الخامسة والعشرين»[٤٨].

إن «همام» هنا يطلق لفظة «كهل» على عاشق «سارة» الأول، لأن عمره يقارب الأربعين، فماذا عن «همام» نفسه؟...

«قالت: أيتغير عمرك بتغير أسباب السؤال؟ على أنني لا أنوي أن أدعك تطيل التخمين، وأريد أن أفرض لك اثنتين وثلاثين سنة إذا كنا متفقين في نسبة السن كما اتفقنا في غيرها من المقارنات... فإنني أنا في الثالثة والعشرين، وينبغي أن يكون عمر المرأة نصف عمر الرجل مضافاً إليه سبع سنوات.

قال: بل تسمحين أن يكون عمرك خمساً وعشرين ليتفق الحساب من الطرفين»[٤٩].

إذن فعمر «همام» هنا ستة وثلاثون عاماً، أما عمر «سارة» كما تذكر هي فثلاثة وعشرون عاماً.

وفي موضع آخر يقول «همام» في تفسير أسباب حبه لـ«سارة»: «لأنه تعلق بها وهو في العقد الرابع من عمره»[٥٠].

فمن خلال الوهم الذي غزا عقل «همام» بأن سن الأربعين كما هي سن اليأس للمرأة هي أيضاً سن الكهولة بالنسبة للرجل، وذلك التصور الخطأ ربما يكون هو الذي قاد خطاه إلى تصورات أخرى أفسدت علاقته تلك، فسن الأربعين هي سن العقل والفهم، للحياة وللبشر، وهي أيضاً السن التي يعرف فيها الإنسان قيمة الأشياء ويحسن عيشها بأفضل ما تكون، عن فهم وعن إدراك، عن معرفة بقيمتها الحقيقية، وربما كان إحساسه بفداحة خسارته «سارة» لإدراكه

(٤٨) عباس محمود العقاد / سارة

(٤٩) عباس محمود العقاد / سارة.

(٥٠) عباس محمود العقاد / سارة.

بقيمتها في حياته ومعرفته حالة الخواء التي سيعيشها لو انفصل عنها. لكن ملامح اليأس التي صاغت سلوك «همام» وهو يدرج نحو الأربعين أحبطته تماماً وأخرجت منه الحكم الذي حكم به على حياته الوجدانية وجعله يعيش في محيط من اليأس بعد أن عاش الشك والقلق والغيرة وكافة المشاعر المحزنة «إذا انقطع ما بينه وبينها فمن بفتاة تخلفها في مثل ذكائها ونضارتها وموافقتها؟ وإذا وجد الفتاة فمن له بالقلب الذي يلبي دواعي الصبا وينزع منازع الفتوة وينقد ويجبو على حسب المشيئة ويغامر اليوم في عاطفة مرجوة. وقد كان بالأمس في عاطفة بائسة مضيعة؟»(٥١).

إن «همام» هنا لا يخشى فقط من انقطاع صلته «بسارة» لكنه أيضاً يائس من وجود من يحل محلها ويفعل فعلها معه، وحتى إذا ما وجد من تحل محلها وتفعل فيه فعلها ليعيش أياماً وسنواتٍ حلوة كالتي مرّت به مع «سارة» فليس لديه القلب الذي يغامر ويخوض التجربة من جديد، فلا القلب يستطيع ذلك ولا العمر يمتد ليسمح بذلك.

هذا التلاشي الكامل وهذا الإحباط وهذا الإنكسار تبريره الوحيد هو الإحساس الفظيع بقوة الزمن وقوة تأثيره، أي أنه تفكير عقلاني صرف، يصيب بمقدار ما يخطىء لكنه ينسى أمراً جوهرياً، أن مفاهيم وأحكام العقل لا تسري دائماً ولا تتوافق مع مفاهيم الوجدان. وهذا الخوف من الزمن يتكرر مرة أخرى «لم يكن شاباً في مقتبل أيامه، لأنه جاوز الثلاثين وأوشك أن يصعد إلى الأربعين»(٥٢). لذلك يبدو هذا الإلحاح في توضيح عمر «همام» ورأيه في هذه المرحلة من العمر، الأربعينات، وكأنه مناشدة من الأستاذ «العقاد» لمن سمح وقرأ عن «سارة» وقصة حبه معها أن يجد له عذراً في كل ما مر به معها، وفي ما بدا عليه من ضعف ويأس وإحباط من نهايتها المؤسفة بحكم سنه التي جاوزت الثلاثين وكادت تصل إلى الأربعين، وكأن الأربعين هي نهاية الحياة لا بدايتها الممتعة، وهو يعطي انطباعاً بأنه عاجز عن تكوين علاقات اجتماعية سوية مع غيرها من النساء، أو التهويل بعدم إمكانية الحياة في تجربة جديدة بنفس القوة ونفس الاندفاع ونفس الحب للحياة وللمحبوب.

لكن هذا الزمن الواقعي يتحول الى مجرد طلال مع الزمن العاطفي الذي عاشه «همام» و «سارة» في الرواية، فمنذ السطر الأول من الرواية نحس هذا (مضت خمسة أشهر قبل أن يجرؤ على عبور ذلك الشارع مشياً على قدميه»(٥٣). فهذه الأشهر الخمسة لها إيقاع آخر غير إيقاع الزمن الواقعي الطبيعي، يتفجّر مع «همام» في لحظة وهو يلتقي «سارة» في ذلك الشارع «إنه لم ير صاحبته بعد اللقاء الأخير في أثناء تلك الأشهر الموحشة. لأنه اجتنب الأماكن التي عساه أن يراها فيها، ولزم بيته في معظم الأيام وقد علم أنه ما من مرتادٍ أو منتزه يقصد إليه إلا وهو خليق أن يعاوده ببعض الذكريات»(٥٤). إن الذكرى هنا وكل ما تثيره من شجون في النفس هي التي أوجدت للأشهر الخمسة إيقاعاً آخر جعلها أكثر امتداداً وأكثر طولاً وأكثر وحشة وأكثر قسوة وأكثر حنينا «فارقته على موعد اللقاء في الساعة الخامسة «موعدنا القديم!».

وكأنما كانت كلمة الموعد «القديم» وحدها طلسماً ساحراً نقله من حالة إلى حالة، وأخرجه من الحذر والتردد إلى الراحة والاستبشار... فاحتجبت عنه صفحة الشكوك والآلام والمنغصات ولم ير أمامه إلا «الموعد القديم» بل «المواعيد القديمة» في كل يوم، وما كانت تحتويه من سرور ومتعة وصفاء، وذكريات لا تزال مرتسمة في الذهن، سارية في الجوارح كأنها وظيفة من وظائف الأعضاء. فهذه الحالة الحالمة التي تصل حدّ الفيض في المشاعر لتزيد من تأكيد اللحظات الحلوة والحلم الذي كان يعيشه، تجعل العقل ينتفض والقلب ينتفض والجسد ينتفض، وفي تلك الانتفاضة التي تسري مع الكون كله تتجدد الذكرى وتتجدد المواجع، وتأتي في الخاطر وفي العقل لحظة للوعي «كيف تنقلب هذه المرأة التي كانت كل نساء الأرض عندي، وكل ما يخفق له قلبي، فتصبح بين مساء وصباح وهي لهو ساعة ومتعة فراغ؟ أهذا خداع يجوز على إنسان؟ أو تضمن إذا أنا اتخذتها لهواً ومتاعاً ألا يتمكن اللهو ويطيب المتاع، وأننا لا ننكفىء بعد أيام أو بعد أسابيع إلى استغراقنا القديم وشكوكنا القديمة وعذابنا الأليم؟»(٥٦).

لحظة الوعي هذه هي التي تؤجل اتخاذ القرار بعد التفكير، التفكير في زمن مضى وزمن سيأتي وزمن حاضر يؤكد الماضي والمستقبل أو يلغى الماضي والمستقبل، زمن للتفكير يختصر الزمن أو يلغيه أو يؤكده، لكنه زمن مهما طال أو قصر، هو لحظة لا تستطيع أن تصبح حياة وموتاً في نفس الوقت، فهي حياة أو موت «لا أملك أن أجيبك هذه الليلة، إن أنا قبلتك فلست آمن أن أندم وان أنا رفضتك فلست آمن كذلك أن أندم، ولكن دعيني بضعة أيام ريثما أروض

(٥١) عباس محمود العقاد / سارة.
(٥٢) عباس محمود العقاد / سارة.
(٥٣) عباس محمود العقاد / سارة.

(٥٤) عباس محمود العقاد / سارة.
(٥٥) عباس محمود العقاد / سارة.
(٥٦) عباس محمود العقاد / سارة.

سريرتي على عزم وثيق وأخبرك بما صحت نيتي عليه، غير خائف من عواقب العجلة»[57].

هذا الاحساس الطبيعي بالزمن، بدبيب الزمن في حياة «همام» عندما يكون للعقل سيطرته على الوجدان، يختلف اختلافاً جوهرياً عن إحساس العاشق، فلدبيب الزمن عند العاشق مقياس آخر غير بشريّ، وإن كان يتشكل بتأثير تفاعلات وجدانية بشرية، فيه يضيع الزمن تماماً، يصبح لإيقاعه شكل آخر، يتطاير فيه حتى لكأنه لم يكن في لحظات صفاء وسعادة العاشق «انطوت المسافة إلى حديقة الأهرام بمثل لمح البصر، وزعم همام وهو يناول السائق أجره أن سيارته أسرع ما أنجبته المصانع الحديثة، وأنه حرام عليه أن لا يشترك بها في سباق السيارات»[59]. وينعكس ايقاعه فتصبح حركته معدومة أو حركتنا داخله معدومة في لحظات الشك والقلق والانتظار، يصبح الزمن وحشاً لا تتحرك خطاه من فوق صدورنا، يضغط ويضغط ويضغط حتى لنحس أن نَفَسَنا ذاته يقع تحت ضغط الزمن الساكن «ولا يزال من مرقبه نهباً لهذا الوسواس لمحة بعد لمحة كأن الزمن قد استحال إلى أجزاء تعد بالملايين وملايين الملايين لا بستين دقيقة في الساعة وستين ثانية في الدقيقة!! وكلما تقدم جزء من هذه الملايين تضاعف الوجل وتفاقم الخدر واختلجت الهواجس المثيرة كما تختلج الذرات في قارورة يرجها الشلال الدافق أعنف ارتجاج. وبعد مليون جزء من أجزاء الزمن تقترب الساعة الخامسة فإذا هي الساعة الخامسة إلا عشر دقائق! وبعد مليون أخر ثم مليون ثم مليون تقترب ثم تقترب فإذا هي الساعة الخامسة بالدقيقة والثانية... والويل له إذا تجاوزت هذا الحد ولو إلى دقائق معدودات، لأن الدقائق المعدودات لا بد أن تترجم في لغة الانتظار والهواجس بالملايين بعد الملايين التي لا يجمعها الحصر والإحصاء»[59].

إنه الإحساس المتفاعل بين عاشق ومعشوق والذي يمكن أن نطلق عليه «الزمن الخاص»، يعيش كل منهما في حياة الآخر فيملأها «الرجل الذي يهب للمرأة ساعة من يومه يكتفي منها بساعة من يومها، ولكن هل يكتفي منها بتلك الساعة وهو يهب لها ساعاته وأيامه وينسج حولها ماضيه وحاضره، ويحجب بيديه ضياء المستقبل الذي يطلع عليهما مفترقين كأنه يطمع من الدنيا في غرام بغير فراق؟»[60]. تنتهي اللحظة ويبتعد الزمن بها، وتصبح الحادثة التي تشغلنا

(٥٧) عباس محمود العقاد / سارة.

(٥٨) عباس محمود العقاد / سارة

(٥٩) عباس محمود العقاد / سارة

(٦٠) عباس محمود العقاد / سارة.

أياماً وأسابيع وشهوراً، وربما سنوات، لا يفكر إلا فيها ولا يعتقد أن في الدنيا أمراً جديراً بالتفكير والاهتمام غيرها، نتصور أننا لن نستطيع العيش دونها، يمضي الزمن وتدور الأيام لتشفى الجراح ولتعود تلك الذكرى إلى الخاطر ماضياً انتهى، قد تصحو الأحلام في البداية، وقد يتقلب الإنسان من جنب إلى جنب، قد يكون من حسرة وقد يكون من ندم، والموت نفسه لا صعوبة فيه لولا أنه يغيّر ما تعودناه، وفراق الموتى لا يحزن.

لكن... هل ماتت «سارة» حقاً في حياة «همام»؟...

- ٧ -

من هي «سارة»؟

«سارة» الإنسانة التي أحبها «عباس محمود العقاد».

«سارة» التي مثلت خيبة في حياته وأحدثت فيه جرحاً صَعُبَ بُرؤه، فحاول أن ينساه بخوض غمار تجربة جديدة بعد ذلك بسنوات أوصلته إلى خيبة أخرى، حاول أن يمحو جرحه من ذاكرته فلم يستطع، عاش ظلال التجربة العميقة في صور أخرى لعلها تنسيه الأصل، حتى ينتهي إلى القول:

«لم أدر كيف يتاح لي نسيانها
وخيالها من ناظريّ معلّق
حتى نسيت فعدت أذكر أنها
كانت هواي، فلا أكاد أصدق
إن إفتتاني لحظة بغرامها
لأحق بالعجب العجاب وأخلق
ما كنت أجهل من عيوب صفاتها
عيباً، ولكن كل حب أحمق»[61]

إذن فهو حب، وهو حب حقيقي، رسم علاماته على القلب وحفر ذكرياته في الوجدان وما مر السنين عليه إلا تأصيل وتثبيت له، فالآه تصدر حسرة عليه، والزفرة تخرج ملتهبة بنار شوق لم تستطع الأيام أن تُبرِّده.

فكما أن حياة كل كاتب، كتاب واحد يكتبه، هو قمة إنتاجه، ما كتب قبله فقد مات له، أو ما كتب بعده ظلال له، كذلك الأمر في التجربة الوجدانية.

ففي حياة المبدع دائماً، كاتباً أو فناناً، حب عظيم وامرأة عظيمة، كل ما عرف المبدع من نساء قبلها مقدمات تقوده إليها، وفي كل من عرف بعدها من نساء، لمحة منها تذكره بها أكثر مما تنسيه فيها.

فكل ما يأتي قبل الحب العظيم، إرهاصات.

وكل ما يأتي بعد الحب العظيم، ظلال.

(٦١) عباس محمود العقاد / ديوان بعد الأعاصير. منشورات دار العودة. بيروت. ١٩٨٢ م.

الإرهاصات والظلال قد تثير العاشق، قد تشغله، لكنها تظل دائماً عبارة عن مسكِّن يخدِّر القلب العظيم، لكنه لا يجتث جذوره من الوجدان.

وكذلك كانت «سارة» بالنسبة إلى الأستاذ «عباس محمود العقاد». فمن جاء قبلها كان يحفر الطريق لتصل هي إليه، وكل من جاء بعدها إنما هو ظل من ظلالها ووجه من وجوهها بدا له في شكل آخر وفي مخلوق آخر.

ولقد أحس الأستاذ «عباس محمود العقاد» بذلك، وعبر عنه بقوله:

«تجربتي! أين أنت تجربتي؟
يا كتبي، أين أنتِ يا كتبي؟!
لم تمنعي دمعة تؤججها
في القلب نار العذاب والغضب
إليك عني فلست مانعةً
حزني، وقد تمنعيني طربي
وقد تشوبين لي الصفاء وما
تصفين عيشي من كدرة الريب
لهفي على غرة أعيش بها
غفلان، والفاجعات عن كثب
لهفي على جنة أهيم بها
مقهقهاً بين فادح النوب»[٦٢]

فإذا ما لاحظنا أن ديوان «هدية الكروان» نشر خلال بداية الأربعينات، أي والأستاذ «العقاد» قد دخل مرحلة الخمسينات من حياته، كان لنا أن نستدل على عمق التجربة أو التجارب الوجدانية التي عاشها والتي حفرت في قلبه وفي وجدانه.

ونعود إلى سؤالنا المعلّق: من هي «سارة»؟

بالتأكيد ليست هي «ماري إلياس زيادة» المعروفة بإسم «مي زيادة» الأديبة اللبنانية التي أقامت في «مصر». وكان لها صالونها الأدبي الشهير يوم الثلاثاء من كل أسبوع في بيتها.

فعلاقة «مي زيادة» بالأستاذ «عباس محمود العقاد» معروفة للخاص والعام، ينافسه في حبها أعلام السياسة والفكر في «مصر» خلال العشرينات والثلاثينات من هذا القرن، فالعلاقة الأدبية والعلاقة الوجدانية، ورسائل «العقاد» إليها ورسائلها إليه موجودة وقد نشر بعضها وفيه تتضح تلك الخصوصية والتميز في نظرة كل منهما إلى الآخر، وقد ظل الأستاذ «العقاد» يحتفظ بهذه الرسائل في دولابه الخاص بحجرة نومه حتى وفاته[٦٣].

(٦٢) عباس محمود العقاد / ديوان هدية الكروان. منشورات دار العودة. بيروت، ١٩٨٢ م.

(٦٣) أنيس منصور / في صالون العقاد كانت لنا أيام.

ورغم أن «مي زيادة» تشترك مع «سارة» في أنها مسيحية الديانة مثلها، إلا أنها تخالفها في أنها لم تتزوج، في الوقت الذي نعرف فيه من خلال الرواية أن «سارة» متزوجة وأم.

يقول «طاهر الطناحي» عن «مي زيادة»: «أحبها العقاد حباً روحياً، وتحدث عنها في آخر كتاب «سارة». وسماها باسم «هند»»[٦٤]. إذن فإن «مي زيادة» موجودة في رواية «سارة». لكنها ليست «سارة».

وهي أيضاً ليست السيدة «فوزية» التي حضرت يوم وفاة الأستاذ «عباس محمود العقاد» وقالت إنها زوجته، وإن «بدرية» الفتاة التي انتحرت في اليوم الذي توفي فيه «العقاد» حزناً عليه بعد أن ابتلعت زجاجة من الحبوب المنومة، هي إبنتها من «العقاد». لكن السيدة «فوزية» وبعد شهر من وفاة «العقاد» لم تستطع أن تثبت أن لها حقوقاً، فهي أصلاً متزوجة، ولا يوجد عقد لزواج سابق من الأستاذ «العقاد» حتى ولو كان عقداً عرفياً، ولا شيء يثبت بنوة الطفلة للأستاذ «العقاد» رغم أنه كان يحبها وكان حريصاً على أن يهدي لها هدية في عيد ميلادها، واحتفظ في بيته بأسطوانة مسجل عليها حوار بينه وبين طفلة صغيرة، تقول له فيه: «يا بابا...» وهو صوت بدرية[٦٥]. كما أن السيدة «فوزية» مسلمة الديانة.

وهي أيضاً ليست الممثلة المعروفة «مديحة يسري» وقد كان لها قصة حب مع الأستاذ «العقاد» منذ أن كانت فنانة مغمورة، تحاول أن تجد لها طريقاً للنجاح في التمثيل السينمائي وقد ظل يحتفظ بصديري أهدته إليه في دولابه الخاص بحجرة نومه مع رسائل «مي زيادة» إليه ورسائله إليها، ومع الأسطوانة المسجل عليها حواره مع الطفلة «بدرية».

وقد كتب الأستاذ «العقاد» عن هذا الصديرى مقطوعة شعرية أسماها «الصدار الذي نسجته»[٦٦]. وقد كانت هذه القصيدة في المرحلة الذهبية من تلك العلاقة الوجدانية بينهما، أي أنها تأتي متأخرة كثيراً عن علاقته مع «سارة» التي تتكثف مرحلتها النهائية في شعر «العقاد» في ديوانه «أشجان الليل» والذي صدرت طبعته الأولى لأول مرة سنة ١٩٢٨ م ضمن مجلد واحد مع دواوينه الثلاثة الأولى. «يقظة الصباح» ١٩١٦. «وهج الظهيرة» ١٩١٧ «أشباح الأصيل» ١٩٢١ م.

فمن هي «سارة»؟

يشير «سامح كريم» إلى تجارب الأستاذ «عباس محمود

(٦٤) عباس محمود العقاد / أنا، من مقدمة الكتاب لطاهر الطناحي

(٦٥) أنيس منصور / في صالون العقاد كانت لنا أيام.

(٦٦) عباس محمود العقاد / ديوان أعاصير مغرب. وقد صدرت طبعته الأولى في القاهرة سنة ١٩٣٩ م.

العقاد» العاطفية فيقول: «عرف قصاصتين وشاعرتين وباحثة أخرى، وكاتبة تصر على أن تلقب نفسها بالكاتبة الإسلامية، وقيل إنه ساعدها في تأليف كتاب عن السياسة، وغيرهن كثيرات ممن لا يزلن أحياء بيننا»[٦٧].

ويذكر «سامح كريم» شيئاً عن «سارة» يقول: «لكن العقاد أحب سارة «أليس داغر» في الوقت الذي كان يحب فيه مي زيادة «أو على الأقل في الفترة الأخيرة لحبه وبرّر هذا قائلاً: إنه يحب مي ويشتهي سارة».

وتمضي الأيام والشهور سعيدة سعادة الأحلام كما يذكر العقاد في روايته سارة، هذه المرأة التي أذاقته حلاوة الحب ونعيمه الى أن يكتشف أنها على علاقة بآخرين، ويقع العقاد ضحية في براثن الشك الذي كاد أن يفقده عقله، فلم يعرف النوم ولا الطعام ولا الشراب ولا القراءة ولا الكتابة، وقرر أن يكتشف حقيقة هذه الخيانة بنفسه.

ويجوب العقاد الشوارع والطرقات باحثاً عن محبوبته التي ما عادت له الى أن رآها وقد نزلت من بيت له قصة في حياتها واستراحت نفسه عندما تأكدت. وعلى الرغم من أنها ترددت عليه بعد ذلك كثيراً، وراسلته بعد السفر، إلا أن العقاد انصرف عنها وقرر أن يقف بكرامته فوق قلبه وخرج من هذه التجربة كسير القلب مرفوع الكرامة.

(٦٧) سامح كريم / العقاد في معاركه الادبية والفكرية. منشورات دار العلم. بيروت، ط ١/١٩٨٠ م.

ولم تضع قصته مع سارة هذه أو «أليس داغر» حداً لحبه للمرأة أو لم توصد قلبه أمام أي خفقة قلب، وإلا فلماذا يخفق قلبه بالحب وهو في الخمسين من العمر»[٦٨].

فمن هي «سارة»؟

يقول عنها الاستاذ «عباس محمود العقاد» في الرواية «أنت أم فاذكري ذلك جيداً»[٦٩] ويقول في موقف آخر «ذهبت يوماً الى كرسيّ الاعتراف تستغفر الكاهن عن مخالفة وصيّة من الوصايا العشر التي حفظتها. . .»[٧٠]. وفي فصل آخر تقول «سارة» عن نفسها: «إنني أنا في الثالثة والعشرين. . .»[٧١].

إذن فان «سارة» من خلال ما نجده في الرواية من معلومات هي زوجة وأم، عمرها ثلاثة وعشرون عاماً، مسيحية الديانة، وقد ارتبطت بـ «همام» وهو يعيش قصة حب أخرى مع «هند»، فأنهتها وحلت هي بديلاً لها.

نخلص من ذلك كله الى أن شخصية «سارة» في رواية «سارة» هي «أليس داغر» التي يذكرها «سامح كريم». أما من هي «أليس داغر» فلا أحد يعرف.

(٦٨) سامح كريم / العقاد في معاركه الأدبية والفكرية.
(٦٩) عباس محمود العقاد / سارة.
(٧٠) عباس محمود العقاد / سارة.
(٧١) عباس محمود العقاد / سارة.

صدر حديثاً

الساعة العاشرة والنصف ذات مساء صيفي

تأليف: مارغريت دوراس
ترجمة: رنا إدريس

لقد أصبحت ماريا فريسة السعادة. إنّهما يتجاسران. ففيما كان رجال الشرطة يمرّون، كانا لا يزالان يتبادلان النظر. وانفجر الانتظار أخيراً، طليقاً. من أركان السماء جميعها، من الشوارع جميعها، ومن هؤلاء النيام. من السماء فحسب، كانت ستحرر، هي ماريا، إنه كان رودريغو بايسترا. إنها الآن الساعة الواحدة وخمسون دقيقة صباحاً. قبل ساعة ونصف من موته، وافق رودريغو بايسترا على رؤيتها.

ترفع ماريا يدها محيّية. إنها تنتظر. ويد، بطيئة وبطيئة، تخرج من الكفن، وترتفع وهي تشير بدورها عن تواصل مشترك، ثم تسقط اليدان.

«البيروسترويكا» في الأدب السوفياتي...

اعداد: رنا ادريس

تجد روسيا(*) من جديد هِبَةَ الكلمة بعد سبعة عقود من الرقابة. إنه استكشاف موضوعات أدبية تنفتح أمام كتّاب أُبعِدوا منذ عهد قريب ويظهر خلالها جيل جديد من الكتّاب.

يخيّل للمرء أن الأدب الروسي أصبح وطن الروس. يقول «جورج نيفا»[1] إن هذا الوطن يلتحم ثانية بين الهجرة والبلد الأصلي، وطن روحاني مصنوع من القلق للعثور ثانية على الحقيقة والعدل. ويبرز درس من تلاطم أمواج تلك النصوص التي أعيد احياؤها، وهو أن سبعة عقود من الرقابة لم تغيّر شيئاً من الطبيعة البشرية. إن تلك الطبيعة تظهر من جديد قَلِقةً وماكرة ومتعدّدة الأشكال. وتستعيد روسيا الكلام، بعد أن رفعت الكُمامة عنها. وبالرغم من هذا، يبقى الطلاق بين شهود غير انسانيين تتضاعف نصوصهم اليوم، وجيل شاب يتغذّى سراً بأدب «نابوكوف» ويطمح إلى خلق أدب «ما بعد حديث»، ساخر وعجيب، أدب لا تلوح فيه الكمامة إلا عن بُعد. ولم يعد ثمة من «منطقة محرّمة» في الأدب الروسي، إلا أن ثمة وقت انتظار مقلق: فماذا بعد تطهير المحرمات القديمة هذا؟ أية كلمة جديدة سيُنطق بها؟ إن الأضداد تتفاقم اليوم في روسيا السوفياتية، بين التقليديين والليبراليين. وحتى وإن استمر هذا التطور على الشكل نفسه، فعلى الأطراف أن تتعلم إدارة هذه الخلافات.

(*) عن «الماغازين ليتيرير» الفرنسية عدد ٢٦٢، آذار ١٩٨٩.

(١) جورج نيفا: أستاذ أدب روسي في جامعة جنيف. صدر له دراسة عن «سولجنتسين» وكتاب «نحو نهاية الاسطورة الروسية». وساهم في تأليف «تاريخ الأدب الروسي».

لم يعايش أي جيل في الوقت الحاضر تجربة كالتجربة السوفياتية.

عودة الكلمة

إن شراهة حقيقية استولت على روسيا السوفياتية. فالأصدقاء يفلسون من دفع الاشتراكات في مختلف المجلات، ويتبادلون الأعداد، ويتسارعون من كشك الى آخر. إن البيروسترويكا لم تأخذ معناها الكامل إلا في الحقل الأدبي: فاليوم يُنشر كل شيء، أو تقريباً كل شيء، من الأدب الذي كان ممنوعاً لعدة عقود، وكل شيء تفوح منه رائحة المحرّمات، كل شيء نُشر «هناك»، أي في «الغرب»، كل الذي أنتجته موجة المهاجرين الأولى، والذي كان يُتداول سراً تحت المعطف. فلقد كان «الخنق» محكماً بين عهد «خروتشيف» وهذا العهد، الى حدّ أن مذخور النصوص غير المنشورة، المخبأة تحت الأنابيب، والأفلام التي تم إخراجها، ولكنها خُبئت في البرادات من قبل الرقابة، هذا المذخور يكاد لا ينضب. إن الاتحاد السوفياتي اليوم يستهلك بحرارة ولذّة كل الأشياء التي كدّسها من المذخورين اللذين يملكهما هذا البلد: الهجرة وخزنة الرقيب. بالإمكان تغذية الشعب من هذا القوت المحرّم لبضع سنوات، إلا أن من الواضح أن هذا المذخور، كسائر المذاخير الأخرى، سيستهلك بدوره. وعندها ستدق أجراس الحقيقة، أي عندها يحين الوقت للتحديق في الحاضر، ومعايشة الحاضر، والإبداع الجديد. «كم الساعة الآن؟»، يسأل أحد النقّاد الجدد، ستاليناف راسادين. ويعلن الشاعر «الكسندر كوشنير»، أحد أنقى الأصوات الشعرية اليوم، وأكثرها فلسفة وعمقاً: «كالصبي، الذي يقرأ مرتعشاً رسالة البنت، نقرأ اليوم الصحف..»

ما هي البيروسترويكا؟

البيروسترويكا كلمة قديمة من القرن التاسع عشر، وتعني في الوقت نفسه «تنقيحاً» للروح الداخلية وإعادة بناء مسألة ما أو إعادة تنظيم الدولة. وقد تكون كلمة «الإصلاح» العربية هي الأقرب لمفهوم هذه الكلمة. و «البيروسترويكا» التي أصبحت عنواناً لكتاب كتبه ميخائيل كورباتشيف ووزّع في السوق العالمية عام ١٩٨٧ - ترمز الى الاصلاح الذي تنادي به السلطة الحالية: اصلاح كل فرد لتصرفاته واصلاح البنى العامة للمجتمع والاقتصاد.

شاهدوا «غير الانساني»

إن النصوص الكبيرة التي تتناول الخوف الستاليني، ونظام العبودية التي خلّفها «الكولاك»، والتدمير الذي أحدثه هذا الأخير داخل المجتمع السوفياتي، والرعب والأكاذيب وعدم تحمّل المسؤوليات - إن هذه النصوص غير قليلة. ويذكر من هذه النصوص التي كانت ممنوعة منذ وقت قصير وبُعثت اليوم، كتاب «الحياة والقدر» «لفاسيلي كروسمان» (Vassili Grossman) وكتاب «مَلكَة اللاجدوى» ليوري دومبروفسكي (Iouri Dombrovski) أو أشعار آنا اخماتوفا (Anna Akhmatova) الرائعة، التي حفظها الكثيرون عن ظهر قلب، ولكنها لم تنشر حتى اليوم في الاتحاد السوفياتي. فكل هذه المنشورات تلعب دوراً تطهيرياً في الكيان الذي أرهقته الأكاذيب والذعر في المجتمع السوفياتي. «أن لا يعيش المرء حسب الأكاذيب»، ذلك هو عنوان البيان الشهير الذي كتبه «سولجنتسين» عام ١٩٧٢، ولم ينشر في الاتحاد السوفياتي، في مجلة تصدر من مدينة كياف، إلاّ هذه السنة. لقد احتفل بعيد سولجنتسين السبعين بمختلف الطرق في الاتحاد السوفياتي، إذ أن العديد من المكتبات ودور السينما قد نظمت سهرات غير رسمية من أجل الكاتب الغائب. وأهم هذه الظواهر الخطاب الذي ألقاه في «بيت الهندسة»، الناقد والناشر «آناتول ستريلياني» (Anatole Streliany)، الذي أعلن: «ان سلطتنا قد ارتكبت عدداً لا بأس به من الأخطاء في المجال الاقتصادي والسياسي الخارجي والداخلي، ولكن لا شيء يفوق عدد الأخطاء التي ارتكبتها السلطة في ميدان الأدب والشعر. كان يكفي أن يفتح أي كاتب جديد فمه حتى تمنحه سلطتنا «تقديراً» لا يمكن للوقت أن يخفّف من آثاره. فلنفكر ببلاتونوف (Platonov) أو اخماتوفا (Akhmatova) إلا أن مَثَلَيْ «سولجنتسين» و«برودسكي» (Brodski) يكفيان وحدهما لجعلنا نتعرف على حدّة الذهن التي تتميّز بها سلطتنا السوفياتية فيما يتعلق بنقدها الأدبي(. . .) ماذا سيحدث الآن؟ هل سنرى رجالاً وعوامل سينجحون في تغيير شيء ما، وسيبدأون بما نصح به سولجنتسين لبريجنيف وسوسلوف: رجال وعوامل سيحرّرون الانسان، ويتحرّرون من الايديولوجية، وسيلغون، مرة وللأبد، روزنامة القدّيسين(. . .) ما من أحد يمكنه الآن أن يجيب على هذه الأسئلة، إلا أن ثمة حقيقة أكيدة: أن بلدنا مع سولجنتسين كان سيكون مختلفاً تماماً عن بلدنا دون سولجنتسين». (حديث نشر في المجلة المنشقّة «ريفيرندوم»). بالمقابل، يمكننا أن نقرأ رأي أمين عام اتحاد الكتاب السوفياتيين، فلاديمير كاربوف (Vladimir Karpov)، الذي يقول إن صدور مؤلفات «سولجنتسين» لن تحمل أي جديد، بعد صدور موجة النصوص ضد ستالين. إلاّ أن «سولجنتسين»، بنظر «جورج نيفا»، يحمل شيئاً جديداً هاماً جداً، وهو اتساع التحقيق الذي ينطلق من العنف اللينينيّ، ويشمل الخوف الستاليني مسيرة العنف العامة التي تحملها داخلها أية يوطوبيا. ولقد نشرت جريدة «Knijnoie Obozneri» في شهر أيلول الماضي، سلسلة من رسائل كتّاب وقرّاء يطالبون بإصدار مؤلفات سولجنتسين. وقد كان شرط سولجنتسين الوحيد لنشر مؤلفاته في الاتحاد السوفياتي البدء بنشر النص الكامل لكتاب «أرخبيل الكولاك»: الا أن الاعلان عن صدور هذا الكتاب ما لبث أن منع من الصحف. لماذا؟ لأن هذا الكتاب يطعن بصفاء المشروع اللينيني، الذي يبقى اليوم، في الاتحاد السوفياتي، من المحرمات المطلقة[1].

ولكننا لا ننسى، بالطبع، أهم الانتاج الأدبي في تلك الفترة، وهو كتاب «دكتور زيفاكو» لبوريس باسترناك (Boris Pasternak). وقد نشرت مجلة (Gorizont) «آفاق»، عام ١٩٨٨، وثيقة مهمة تتضمن مطالبة اتحاد الكتاب المسكوفيين عام ١٩٥٨ بطرد باسترناك من اتحاد الكتاب السوفيات، بعد أن نال جائزة نوبل. وهذه الوثيقة تتحدّث وحدها عن نذالة وعبودية الكتّاب المنهمكين بكسب الخطوات الرسمية عن طريق الوشاية بـ «الخائن».

ولا يزال العديد من هؤلاء الكتاب على قيد الحياة. وتطالب بعض الأصوات الشابة اليوم أن تسلّط الأضواء على الحقيقة. ونشهد استجواب الجيل القديم من قبل الجيل الشاب: «اشرحوا لنا كيف كان بإمكانكم أن تكونوا ضعفاء الى هذا الحد!»

والحق أن النقد يلعب الدور الأساسي في إعادة الشباب

(١) سنتناول هذا الموضوع بالتفصيل في الفقرة عن «الواقعية الاشتراكية» في هذا الملف.

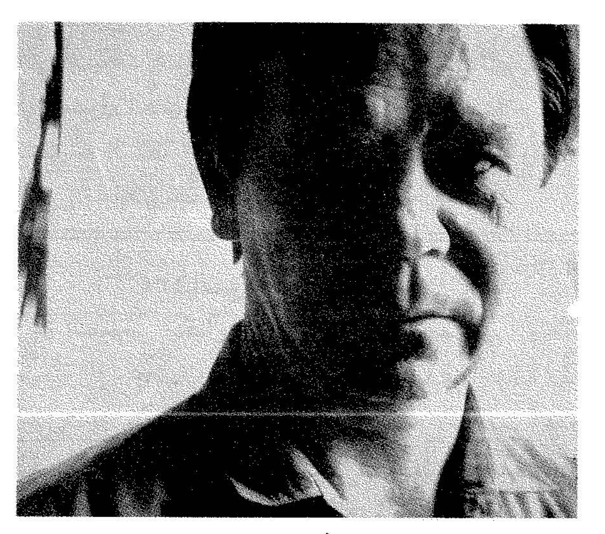
الى البنية الاجتماعية. . وللنقد الروسي تقليد قديم يسمى «بـابليتسيستكا» (Publitsistika)، أي مناقشة المشاكل الأخلاقية والاقتصادية والاجتماعية من خلال الأدب، ولكن بأي مصادر نستعين؟ يقول المؤرخ «أيوري أفناسيف» (Iouri Afanassiev) اننا اذا أردنا أن نحلّل اليوم معرفتنا بالتاريخ، فعلينا أن نعترف أن ليس ثمة أي بلد في العالم لُوي عُنُقُ تاريخه كبلدنا نحن!»

البحث عن المصادر

.إذن، فالمسألة الأولى تبقى مسألة البحث عن المصادر، وبالتالي محاولة تجديد النظرة التي تلقيها روسيا على ماضيها. وهذا البحث يبدأ بإصدار مؤلفات المؤرّخين الكبيرة في القرن التاسع عشر: «تاريخ الدولة الروسية» «لكرمزين» (karamzine)، الذي كان يعتبر لفترة طويلة من الزمن المدافع عن طبقة النبلاء، ومستشار الكسندر الأول المحافظ؛ أو «تاريخ روسيا» للمؤرخ «سيرج سولوفياف» (Serge Soloviev). وتضاف الى إعادة إصدار هذه الأعمال الهائلة مقالات لا تحصى حول ملامح الحضارة الروسية المنسية أو الضائعة، والحياة الدينية والشعبية الروسية، وأساطير روسية اختفت عن الوجود. فثمة عدة مقالات تنشر اليوم مثلاً عن تهديم «معبد المنقذ» عام ١٩٣٧، وهو عبارة عن كنيسة ضخمة بُنيت في موسكو في عهد نقولا الأول. ويذكر أن هذا المعبد هدّمته أصابع الديناميت بأمر من ستالين. ويقول الأكادمي «ليخاتشيف» (Likhatchev) إن «الذاكرة أقوى من الوقت». و«ليخاتشيف» هو محرّر مجلة تصدر في لندن، وتكشف هذه المجلة مجموعات من اللوحات الخاصة، لرسامين منسيين أو مهاجرين، أو كتابات لكتّاب كان مغضوباً عليهم، كالكاهن والفيلسوف «بافيل فلورانسكي» (Pavel Florenski)، مؤلف كتاب «العمود وأساس الحقيقة» (١٩١٦)، والذي مات في المعتقل - وتشهد أعماله اليوم في الاتحاد السوفياتي اهتماماً لا يصدق. كما تنشر هذه المجلة أعمال الفلاسفة المسيحيين الروس في القرن العشرين، ومناقشات حول محافظة أفضل لأرشيف الروس، لتربية عامة في سبيل معرفة الماضي. أما مجلة «تراثنا»، فتهتم بما كانت مجلات بداية القرن العشرين تعنى به، كتطوّر الذوق، وضعف الالتزام السياسي، وعطش رائع للغزوات الفكرية - وقد سُمّيت هذه الفترة «بالنهضة الروسية».

ردة فعل «المحافظين»

ليس لأكتشاف الماضي هذا جوانب جمالية فحسب. فهو يتخذ، لا محالة، طابعاً سياسياً، اذ أن الأمر يتعلق، في نهاية المطاف، بمعرفة أية قيم ستتبع روسيا اليوم، هذه الروسيا التائهة والعصبية، والباحثة عن أدوية لمعالجة «فقر دم» مطوّل. هل ستتبع الإصلاح الاشتراكي؟ أو العودة الى قيم المسيحية الروحانية؟ أو الوطنية الروسية؟ ومن هم المحافظون؟ إن الكاتب الرئيسي بينهم هو السيبيري الأصل «فالنتان راسبوتين» (Valentin Raspoutine). وهو كاتب



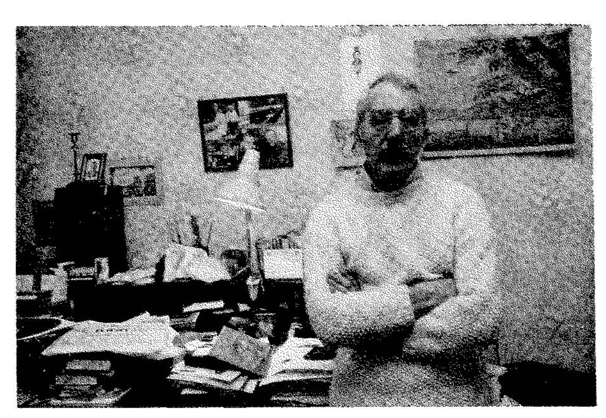
راسبوتين (Raspoutine): يريد أن يساعد في ولادة ضمير ديني روسي جديد.

محتشم وتأملي، ومؤلف حكايات منذ الستينات شبيهة بالأساطير المحلية، لكنها تتخذ عنف الكلمة الانجيليّة. إن حكاية «عِشْ وتذكّر»، وحكاية ابتلاع بحريّ لقرية «بحيرة ماتيورا» هما قصائد عن الأرض. وقد صدر كتاب «الحريق» العام الماضي، وهو دون شك أجمل اسطورة مأساوية كتبها حتى اليوم - وتصبح دناءة رجل نهّاب وجشع ظهرت أثناء حريق في مخزن في القرية، استعارة لروسيا بأكملها. وفلسفة هذا الكتاب، كما قال المؤلف، تتلخص بالآتي: «أن يضحّي المرء بنفسه من أجل الحقيقة، أو أن يناضل ضدّ النسيان». إن هذا التجديد الحاضر لم يبدأ بالنسبة له مع البيروسترويكا، بل إنه تجديد روحاني سابق، إلا أن هذا التجديد يجد في «الدقرطة» الحالية طاقة ثانية. إن قلق «راسبوتين» يأتي من شعوره بضيق ذاكرة بلاده التاريخية. وفي حديث له بثّه التليفزيون السوفياتي العام الماضي، تكلّم بصراحة عن الجوانب التي يأخذها على «الحداثويين». فيقول إنه لا يرى حتى الآن ظهور الأدب الجديد الذي يعبّر عن الوقت الحاضر، وهو ينتظر شيئاً مختلفاً عن ابتعاث النصوص التي مُنعت أو بُترت سابقاً. إنه يريد أن يساعد في ولادة ضمير ديني روسي جديد. ويأسف «راسبوتين» لهذا التأخر المأساوي لدى نفسه وبعض المفكرين الروس في قراءة ومعرفة المفكرين الذين حللوا قبلهم مسألة الاشتراكية والايمان: «. . . إننا

نغيّر الآن قواعد بيتنا الداخلية، وأقصد البيروسترويكا، دون أن نلاحظ أن هذا البيت ينزلق نحو الهوّة» وهنا يكمن جوهر رسالة هذا الكاتب. فلقد أضاع الإنسان اتصاله بالأرض، والتوتاليتريّون اندفعوا في ملحمة صناعية تدمّر البيت «الأرض». وقد أدّى تحطيم الذّرة الى تدمير اللغة والعقل.

معسكر الليبراليين

يقف في وجه «المحافظين»، «الليبراليون»، الممثلون بالمؤرّخ «ناتان آيدلمان» (Natan Eidelman)، والكاتب «أندريه بيتوف» (Andŕe Bitov)، يقول آيدلمان «في روسيا، تأتي الثورة دائماً من فوق، » وذلك منذ عهد «بطرس الكبير



آندريه بيتوف (Andŕe Bitov): الأديب ما بعد الحديث، الذي أعاد اختراع نابوكوف دون أن يعلم هو نفسه بذلك.

والكسندر الثاني». وهذا المؤرخ، الذي هو قصّاص تاريخي ماهر ومتلاعب بارع في الاكلام، يستعمل التاريخ بطريقة تختلف تماماً عن الطريقة التي يستعمله بها المحافظون. ويتمركز أحد مواضيع أبحاثه على صورة المستقبل التي كان يتخيلها المرء في الماضي: آفاق المستقبل الذي كان يتوقعه ارستقراطي «كبوشكين» (Pouchkıne). ويطرح آيدلمان أيضاً مسألة صورة المستقبل التي يتخيلها معاصرو اليوم في روسيا السوفاتية، بعد أن سيطرت لمدة طويلة، فكرة التقدم والثورة، وبالتالي نظرة يوطوبية وبروميتية للأشياء؛ لقد أصبح هذا المستقبل اليوم غامضاً: الخوف من كارثة بيئية، الحاجة الي التحديث على الطريقة الغربية، البحث عن عصر ذهبي لروسيا مفقودة: ان السوفيات يائسون، ويعتقد آيدلمان أن «الثورة من فوق» تبقى الاتجاه الأكثر فعالية في آفاقهم الثقافية والسياسية. حتى أن آيدلمان يشرح «الثورة البولشيفية» «كثورة من فوق»، بمعنى أن الأكثرية لم تكن للبولشفيين الا في بيترسبورغ، وأن العاصمة قمعت بقية البلاد.

أما المعلم المُسلّم به للأدب الذي يمكن تسميته، على الطريقة الأميركية، «ما بعد الحديث» فهو «أندريه بيتوف»، الذي أعاد اختراع فلاديمير نابوكوف (Vladimir Nabokov) دون أن يعلم ذلك، نابوكوف الذي هو الآن معبود الكتّاب الشباب في عصر البيروسترويكا. وبيتوف يلزق النصوص، ويخرجها، ويجعل منها «نصوصاً ـ متاحف»، ويختلط البحث عن أب هرب من المعسكر الى الأدب، والى تنوعات على الأساطير الرومنطيقية الروسية، والى مدينة «دوستويفسكي» الخارقة. الا أن لعبة «بيتوف» المعقدة هي قبل كل شيء استيهام حريّة عبر الأدب. ويقول بيتوف أن اللاواقعية هي وضع من أوضاع الحياة. تماماً كالمعاناة. ويوضح أن المعاناة كانت ولا تزال جانباً من الحياة اليومية في روسيا. اليست البيروسترويكا «معاناة»؟ تأخيراً؟ استداركاً لا يخلو من جانب مأساوي؟ إن كل انشقاق في التاريخ يخلّف جهلاً وعدم خبرة وبالتالي يخلّف معاناة.

كما أن ثمة إنتاجاً مليئاً بالسحر، ومحاولات نفسية تلمس غالباً الخارق، وتطير على أجنحة الأساطير. ويمكن تسمية هذا الأدب «بما بعد الحديث». إنهم كاتبو القصة القصيرة كتاتيانا تولستوي (Tatiana Tolstoi)، حفيدة الكاتب الكسي تولستوي، أو فلاديمير ماكانين (Vladimir Makanine)، انهم يذرعون العالم، وقد أطلقتهم البروسترويكا، سعداء بأن يعلنوا لهذا العالم أن ثمة أقلاماً جديدة في الاتحاد السوفياتي. قصص وحكايات واستعارات عن القلق («غليظ وثقيل ومرتبك، ذلك القلق الذي يأتي ليجلس مطأطىء الرأس على حافة السرير»)، ورؤى طفوليّة، وانطلاقات خفيفة للخيال منتفخة كحقد الوحدة: هكذا هي قصص تاتيانا تولستوي، غريبة، اسطورية وشاعرية. «في البدء كانت الطفولة»، تقول تاتيانا، وترقرق حكاياتها كدموع طفل مُسحت على عجل. ثمة روعة في هذه الكتابة البرّاقة «وما هي الحياة؟ مسرح ظلال صامت، أو تحابك أحلام، أو دكانة نصّاب؟».

ولكتابة «فلاديمير ماكانين» السحر نفسه، الا أن هذا السحر أكثر عمقاً. «فالأصوات» هي قصة نصف مجنونة ونصف واقعيّة، ويقدّم المؤلف نفسه فيها في البدء كمؤلف يبحث عن ناشر، ويقترح علينا عدّة تنوعات للموضوع نفسه. «إن المنهج قد صُقل منذ زمن طويل: تتناول أنت صفات الشخصية المؤلفة والمعروفة، أو تصميات أو بصمات مقولبة سبق أن استعملت كثيراً، وتضيف الى ذلك عناصر كبيرة جاهزة. وعجوز قصتك الصغير يتخبّط بالوقت الذي فرضته أنت عليه، يدخل فيك، ويدعك تبتلعه: فيولد الأدب. وهكذا تدخل الأصوات فينا، وتتسرّب الى المرء بعمق، بحيث أن المسألة الأساسية تصبح أن يعرف المرء أيهما الأقوى. هو أم الأصوات؟». ويخلّف حوار ماكانين بين

الأصـوات والحيـاة ارتبـاكـاً يعيـد المؤلف أصله الأدبي الى دوستويوفسكي وتشيكـوف: إنه التهـديد الـدائم بين تفسّـخ المنطق والتوازن الروائي، إنها «مجابهـة مرّة مـع مجرى الحيـاة العادية». هذا هو الأدب.

أين هـو اذن مذهب «الـواقعيـة الاشـتراكيـة» في الأدب، ذلك المذهب الذي ولد عام ١٩٣٤ من برنـامج أدبي ينسجم والشيوعية في الاتحاد السوفياتي؟

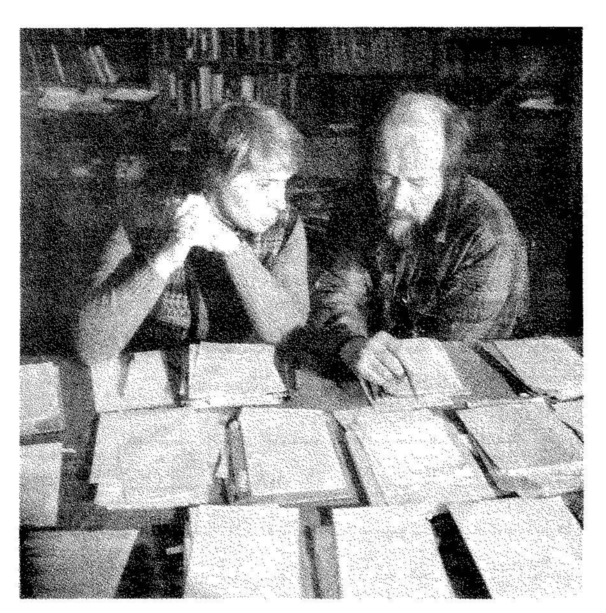
الواقعية الاشتراكية[١]

ان «الواقعية الاشتراكية»، التي ولدت رسمياً منذ أكثر من نصف قرن، (١٩٣٤) أثناء انعقاد مؤتمر الكتاب السوفيات، تميل الى الاختفاء.

وهذا أمر منطقي: فهذا البرنامـج الأدبي ولد عنـدما كـانت الشيوعية قوة صاعدة في الاتحاد السـوفياتي والعـالم، ومن هذه القوة، كان يستمدّ أحد جوانبه الايـديولـوجية الأكـثر أهمية. وهي هـذه المرحلة التي تشهـد فيهـا الشيـوعيـة السـوفيـاتيـة والعالمية وضعاً متأزماً، جداً، فقد أصبحت نظريتهـا متفسّخة جـزئياً. وحتى وإن بقيت المـاركسية اللينينيّة، فـإن الـواقعيـة الاشتراكية قد أصبحت منذ الآن غير ملائمة ومدانة. خاصـة وأنها قـد «أضاعت منـذ بعض الوقت عـظمتها الخـادعة التي كانت تتمتع بها من قبل»، وقد أصبحت صيغة بـوروقراطيـة فـارغة تسمـح للحكام السيـاسيـين والثقـافيـين الشيـوعيـين بالسيطرة بطريقة إرهابية على الحياة الأدبية البائسـة في الاتحاد السوفياتي.

وفي الـوقت الذي يجـدّد فيـه الفريق السـوفيـاتي الحـاكم صورته ويرغب في تجنيد القوى الاجتماعية والثقافيـة المستعدّة للتعاون معه، تحدث تغيرات كبيرة على الصعيد الايديولوجي للتّخلص من كـل مـا أصبـح خـطراً وغـير مجـدٍ كـالـواقعيـة الاشتراكية، وإعداد مراقبة أكثر ليونة وحداثة على الاتجاهـات الجـديدة. وتبقى ثـلاثة مبـادىء في الايديـولوجيـة الشيوعيـة السوفياتية مقدّسة: المـاركسية والثورة ولينـين، الى جانب دور الحـزب الشيوعي المـوجِّـه. ولكن فيـما كـانت هـذه المبـادىء تلمس جميـع ميادين الحيـاة الاجتماعيـة والثقافيـة، فهي اليوم تدع المكان لنشاط ثقافي أقلّ رقابة. ويمكننا القول بأن النـظام أُجبر على الاعتراف بعلاقـة جدليـة بين أعـلى السلطة والقوى الاجتـماعية والثقـافية، بـالرغم من أن هـذا الاعتراف يكمن ضمن مؤسسات أحكمت حدودها.

وفي الصحـافـة الأدبيـة السـوفيـاتيـة اليـوم، تضـاعفت المداخلات المؤيدة أو المعارضة للواقعية الاشتراكية. ومنـاقشة هذه العقيدة وحدها، التي كانت لعدة عهود «دوغما» مطلقة، لها دلالتها وهي بحدّ ذاتها إيجـابية. وفي نهايـة المطاف، يمكن لمسألة الواقعية الاشتراكية أن تُحلّ على النحو التالي: من يريد أن يكـون واقعياً إشـتراكيـاً، فليكن كـذلـك! ومن لا يـريـد ذلـك، فليس عليه أن يكـون كذلـك!. ان «فضيحـة» هـذه العقيدة الأيديولوجيـة والأدبية لا تكمن في مضمـونها، إذ أن مضمونها ليس قابلاً للنقاش أكثر من أية عقيـدة أخرى، بـل تكمن في أنها فُـرضت كمقياس أدبي وحيـد، بمساعـدة جهاز رقـابة وسيـطرة بوليسيـة تامـة. وحتى المـاركسيـة في جـانبهـا التطبيقي يمكن معالجتها بالبساطة نفسها. ولو كانت الماركسية في البلدان الشيوعية مسألة «خاصة»، ايديولوجية مُعتَنقة بكل حرية، لما كان هـذا الأمر يعنينـا. إلا أنه، في تلك البلدان، تكون الماركسية (أو الماركسية ـ اللينينية) ايـديولـوجية دولـة، دولـة ذات حزب واحـد. ولقد كـانت نتائـج هذا الاحتكـار مفجعـة لحضارة تخضـع لمثل هـذه السيطرة. إن جميـع الذين يتـابعـون الحيـاة الثقـافيـة في السنوات الأخـيرة في الاتحـاد السـوفيـاتي لا يسـتطيعـون سـوى أن يبتهجـوا لهـذه الحريّـة النسبيـة، بـالـرغم من أن المحرمـات الأساسيـة، (المـاركسيـة ولينين والحزب والثـورة) لا تزال تشكـل عواقب تضرّ بـالحياة الثقافية الحـرّة، وتشكلّ فسـاداً ذهنياً حقيقيـاً لحضارة روسيـة عريقة. ولـذا تحتفظ صيغة «سـولجنتسين» ضدّ نظام يسمـح الآن، لكي يخرج من أزمة تاريخية، «بنصف الحقيقة».



سـولجنتسـين (Soljenitsyne): في تشرين الأول المـاضي، مُنـع صـدور النص الكامل لكتابه «أرخبيل الكولاك».

(١) كتب هذه الفقرة فيتوريو سترادا (VITTORIO STRADA)، وهو مدرّس في جامعة البندقية. ألف كتـاب «التاريخ الماركسي» الضخم ويساهم في تأليف كتاب «تاريخ الأدب الروسي».

ويشكّل مقال الكسندر كانغنوس (Alexandre Gangnous)، الذي نشر مؤخراً في مجلة نوفي مير (Novy Mir[1]) (أي العالم الجديد)، مثالاً مثيراً يتعلّق أطروحته حول الواقعية الاشتراكية. وقد طوّر كانغنوس إطروحته حول نظرية لينين المتعلقة «بالبارتيينوسة» (Partiinost) أي «روح الحزب»، الذي يعتبره لينين كمنظّم للحياة بكل جوانبها، بما فيها الجانب الثقافي في مجتمع شيوعي. ويحلّل كانغنوس، ككثير من العقائديين السوفيات اليوم، مقالاً شهيراً للينين عن «البارتيينوسة» بقوله إن لينين لم يكن يقصد الأدب بكامله، بل الأدب السياسي فقط، وإن هذا نوع من الأدب يجب أن يكون مراقباً من قبل الحزب الشيوعي. ويضيف أن ستالين قد طبّق هذه النظرية مبتعداً عن خط لينين «المقدّس». وبالتالي يكون ستالين قد شوّه فكر لينين. إلا أننا لا نستطيع أن نتجاهل أن مقال لينين المذكور هنا ظهر عندما نُشر عام ١٩٠٣، كطعنة واضحة للحريّة السياسية والفكرية والأدبية، من قبل الفيلسوف نيكولاي برديائيف (Nicolai Berdiaiev) والكاتب فاليري بريوسوف (Valeri Briousov) الذي كتب ضد لينين دفاعاً نبويّاً عن الحرّية المهدّدة.

والتناقض الأساسي يتضح في أن الواقعية الاشتراكية السوفياتية، في الوقت الذي تُنتقد وتُستبعد، تولد تحت أشكال جديدة. إن تقديس لينين واللينينيّة، دون الأخذ بعين الاعتبار أي تحليل تاريخي وسياسي جادّ، من ناحية، و«شيطانية» ستالين والستالينية من ناحية أخرى، كمسؤولين وحيدين عن الجرائم والشر: كل هذا يدمغ مشروع الواقعية الاشتراكية والماركسية ـ اللينينيّة: بأنه مشروع مانوي[2] للنور والظلام، «للبطل الايجابي» و«البطل السلبي»، والعِظة القائلة بأن «الحزب دائماً عن حق». إن الأمثال لهذا التناقض في الواقعية الاشتراكية لا تقتصر على المداخلات السياسية فحسب، بل تتضمن الأعمال الأدبيّة الأقرب الى روح السياسة الغورباتشيفيّة اليوم، كما يمكننا ملاحظة ذلك من أعمال «ريباكوف» (Rybakov) وشاتروف (Chatrov).

وهذا التناقض يظهر خاصة في الصحف «الوطنية ـ المحافظة»، كمجلة ناش سوفريمنيك (Nach Sovremennik. «معاصرنا») حيث يُحافظ على القيم الأسطورية لحضارة روسية تقليدية، دون أن تُعارض مبادىء التجربة البولشيفية التاريخية، التي تُحلّل كفترة تطوّر الدولة الروسية وحضارتها المميّزة، على عكس الحضارة الغربية التي هي تعدّديّة لكنها تعبير عن مجتمع الاستهلاك. وقد أصبح مقال نُشر في ناش سوفريمنيك رمزاً لهذا الاتجاه: دراسة



ريباكوف (Rybakov): كتابه «أطفال الآربات» يجسّد خط البيروسترويكا في بحثها المعتدل لأسباب الشرّ.

طويلة لناقد تاريخ الأدب الروسي الشهير فاديم كوجينوف (Vadim Kojinov) بعنوان «الحقيقة التطبيقيّة والحقيقة النظريّة». ومن صلب موضوع كوجينوف تحليله لرواية آناتولي ريباكوف (Anatoli Rybakov) «أطفال الآربات»، وهو عمل أثار انتباه النقاد أكثر مما يستحق، حتى النقاد الغربيين منهم. الا أن هذا العمل يتلاءم اليوم والاهتمام الكبير الذي يُوجّه للطعن بصورة ستالين. وريباكوف يضع كأساس لروايته التصوّر المنتشر اليوم في الأدب السياسي الرسمي ـ الذي يُظهر التناقض بين ستالين الشيطاني والإجرامي، الذي أفسد الماركسية ـ اللينينيّة الحقيقية بسبب طموحاته الشخصية المجنونة من جهة، والشيوعيّة المثالية التي، لولا تدخّل ستالين، لكانت قد تطوّرت بهدوء، من جهة أخرى.

إن هذه الحرّية الداخلية، هذا التجاوز ولو الجزئي للعقائد القديمة الكاذبة، إنما هي الخطوة الأولى نحو فكر متحرّر صادق. والمشكلة تبقى أن يقابل هذا الفكر الحر ذات يوم مؤسسات حرّة، مؤسسات تتجاوز حاضر نظام الحزب الواحد والايديولوجية الواحدة. وهذا المستقبل الصعب «الطبيعي» المحتمل، يساهم النشاط الأدبي، بدوره، في ولادته.

---

(١) «نوفي مير» مجلة تصدر من موسكو ـ وسرجي زليكوين (SERGUEI ZLYGUINE) هو رئيس تحريرها ـ وهي مجلة ليبرالية، نشرت رواية باسترناك (PASTERNAK)، «دكتور زيفاكو»..

(٢) مانوي: من إتباع ماني الفارسي صاحب عقيدة الصراع بين النور والظلام. (م.م).